This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

BERKELEY
LIBRARY
UNIVERSITY OF
CALIFORNIA

RAPHAËL

PEINTRE DE PORTRAITS

Quantin imprimeur
S. Benoît 7 à Paris

RAPHAËL

PEINTRE DE PORTRAITS

FRAGMENTS

D'HISTOIRE ET D'ICONOGRAPHIE

SUR LES PERSONNAGES REPRÉSENTÉS DANS LES PORTRAITS
DE RAPHAEL

PAR

F-A GRUYER

MEMBRE DE L'INSTITUT

TOME SECOND

PORTRAITS EXÉCUTÉS SOUS LE PONTIFICAT
DE LÉON X

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LOONES, SUCCESSEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

M DCCC LXXXI

Tous droits réservés.

LOAN STACK

ND623
R3G8
v.2

PORTRAITS

EXÉCUTÉS PAR RAPHAËL

SOUS LE PONTIFICAT DE LÉON X

PORTRAITS

EXÉCUTÉS PAR RAPHAËL

SOUS LE PONTIFICAT DE LÉON X

De 1513 à 1520, c'est surtout dans l'intimité littéraire de Léon X que Raphaël, comme peintre de portraits, a trouvé ses modèles : Thomas Inghirami, que la Renaissance italienne compte parmi ses plus grands humanistes ; le cardinal Bibbiena, un des créateurs de la comédie moderne ; Balthazar Castiglione, mis au premier rang dans le domaine de la philosophie morale ; Andrea Navagero et Agostino Beazzano, deux des gloires de l'Académie de Pordenone ; Tebaldeo, type par excellence de ces poètes portés trop haut par l'engouement de leurs contemporains, placés trop bas par l'indifférence de la postérité ; le Joueur de violon, vivante image de l'harmonie au milieu d'une cour où la musique était en grand honneur. A ces hommes

remarquables se joignent Bindo Altoviti[1], érudit en même temps qu'homme d'affaires, Mécène et patriote plus encore que banquier; Jeanne d'Aragon, princesse de sang royal, destinée à devenir un jour la plus grande dame de Rome et à rester, un demi-siècle durant, la plus belle femme de l'Italie; Léon X, enfin, accompagné de quelques-uns des Médicis, Léon X, en qui se résument l'esprit et le goût de sa race, Léon X, qui plane, avec l'autorité du souverain pouvoir, au-dessus de ces nobles intelligences.

1. Le portrait de Bindo Altoviti nous paraissant être le premier en date parmi les portraits que Raphaël peignit sous le pontificat de Léon X, c'est par l'étude de ce portrait que nous commencerons notre second volume.

PORTRAIT

DE

BINDO ALTOVITI

I

BINDO ALTOVITI ET LES ALTOVITI.

Les Altoviti appartenaient à cette aristocratie commerciale et financière qui tint, au xve siècle, une si grande place dans l'État florentin. Ils étaient nobles en même temps que riches, *portaient de sable au loup rampant d'argent*[1], avaient palais à Florence et palais à Rome dans le quartier del Ponte[2]. Bindo, fils d'Antonio Altoviti, naquit le 26 septembre 1491. Les premiers échos de la voix de Savonarole arrivèrent-ils jusqu'à son berceau; les généreuses utopies du réformateur frappèrent-elles son esprit à peine ouvert;

1. Voir Silvestro Petra Sancta, *Tesseræ gentilitiæ,* p. 361, 1.

2. C'est dans le Ponte que la plupart des négociants et des banquiers de Florence, de Sienne et de Gênes avaient fixé leur résidence.

ces impressions, quoique inconscientes encore, déposèrent-elles en lui le germe d'un ardent amour pour la liberté? Ce qui est certain, c'est que, cinquante ans plus tard, sa passion patriotique lui mit les armes à la main. Il refusa de se courber sous l'odieuse tyrannie du grand-duc Côme Ier; de banquier il devint *condottiere*, et soutint les dernières luttes de l'indépendance italienne. Vaincu, il fut déclaré rebelle, vit tous ses biens confisqués, et mourut à Rome, à l'âge de soixante-cinq ans, le 22 janvier 1556. En ce temps-là, un de ses neveux, Antonio Altoviti, était un des prélats les plus écoutés du concile de Trente[1], tandis que naissait en Provence la célèbre Marseille Altoviti, qui allait illustrer jusque dans notre France un des beaux noms de la Renaissance florentine[2].

1. Antonio Altoviti, né en 1511, fut nommé archevêque de Florence en 1548, mais ne put entrer en fonction que dix-neuf ans après, à cause des soupçons que le grand-duc conservait contre les Altoviti. Philosophe et théologien remarquable, il mourut en 1573.

2. Marseille était fille de Filippo Altoviti et petite-nièce de Bindo. Elle naquit à Marseille en 1550 et fut tenue sur les fonts baptismaux par le corps municipal, qui lui donna le nom de la ville. Quant au nom d'*Altoviti* ou d'*Altovitis*, il devint en provençal *Altouviti* ou *Altouvitis*. Marseille Altoviti fut célèbre par son érudition, et laissa des poésies italiennes et françaises. L'abbé Goujet a recueilli, dans le tome XIII de sa *Bibliothèque française* (n° 441), une ode composée par Marseille à la louange de Louis Belland et de Pierre Paul, les deux restaurateurs de la poésie provençale. Elle mourut, en 1606, dans la ville qui lui avait donné son nom, et fut inhumée dans l'église des Grands-Carmes. Jean de Brémond composa son épitaphe.

En 1513, Bindo avait vingt-deux ans et tout lui souriait dans la vie. Le monde ne lui avait encore montré que « sa face d'amour, » comme dit le poète persan[1]. Il habitait Rome, où il avait su se faire déjà une situation considérable. Sa culture d'esprit attirait à lui les érudits, son goût éclairé des arts et la beauté de ses traits captivaient les artistes. Ce fut très probablement au cours de l'année 1513 que Raphaël, dont le pape et les grands de la terre se disputaient les œuvres, peignit entièrement de sa main le portrait du brillant Florentin[2].

II

DESCRIPTION DU PORTRAIT DE BINDO ALTOVITI.

La tête de Bindo Altoviti, tournée sur l'épaule droite, se présente de trois quarts à droite, coiffée d'une barrette noire qui ombrage la partie gauche du front. Les cheveux, blonds et très abondants, découvrent l'oreille droite, tombent jusque sur le dos, flottent en longues boucles de chaque côté du col, et

1. Aboulkasim Firdousi, auteur du *Livre des Rois*.

2. Presque à la même époque, Raphaël allait entreprendre pour Bindo Altoviti une grande Sainte Famille, la *Madonna dell' Impannata*, avec un saint Jean, patron de Florence. Ce tableau se trouve dans la galerie Pitti. (Voir *les Vierges de Raphaël et l'Iconographie de la Vierge*, t. III, p. 336.)

forment un fond chaudement coloré sur lequel se dessine le contour de la joue gauche. La partie droite du visage étant dans la lumière, la partie gauche est reléguée dans l'ombre; mais, tandis que l'ombre, transparente et comme lumineuse, ne laisse rien perdre des parties sur lesquelles elle s'étend, la lumière, discrète et comme imprégnée d'ombres diaphanes, n'éclaire qu'avec ménagements les surfaces qu'elle enveloppe. Le front, bien découvert, présente un large développement. Les yeux, bleus et très beaux, regardent à gauche, en sens inverse du mouvement de la figure. Le nez est irréprochable de dessin et de modelé. La bouche est petite et surmontée d'une légère moustache; les lèvres sont d'une épaisseur moyenne. Le menton, presque carré, a quelque chose de sculptural. Les joues, garnies dans leur partie supérieure d'une barbe blonde et peu fournie, affectent une certaine plénitude, sans avoir encore pris d'embonpoint. Le col, robuste et léger tout ensemble, porte la tête avec élégance. La robe noire, frangée de blanc, le dégage complètement et laisse voir jusqu'à la naissance du dos. Un manteau, posé par-dessus cette robe, en découvre les manches. Les attaches de la tête au col, du col aux épaules et de la nuque au dos, si belles souvent dans la nature italienne, sont ici d'une opulence et d'une distinction remarquables. La main gauche, dont l'annulaire porte une bague ornée d'un chaton en pierre précieuse, est ramenée sur la poitrine par un geste plein d'aisance et

de noblesse. Un Grec du temps de Périclès ne se draperait pas mieux dans son péplus que ce Florentin dans son ample vêtement. En présence du portrait de Bindo, on songe involontairement au Sophocle du musée de Latran, et l'on reconnaît à quel point les saines traditions forment une chaîne dont les anneaux sont indissolublement noués par la main des maîtres.

Si le dessin, la grande tournure, le style en un mot de ce portrait sont admirables, la couleur n'est pas moins saisissante. Raphaël venait de voir les œuvres de Giorgione, et, toujours en quête du mieux, il s'était assimilé quelques-unes des qualités maîtresses du peintre vénitien. Jusque-là, la justesse et l'harmonie des tons, les notes claires et les mélodies simples lui avaient suffi. Le voilà qui cherche et qui trouve sans effort les sonorités puissantes. Il avait peint, quelque temps auparavant, dans la *Messe de Bolsène*, le portrait de Jules II et des personnages de sa suite avec quelque chose déjà de l'éclat des pompes vénitiennes. Le portrait de Bindo témoigne à un plus haut point encore des mêmes préoccupations pittoresques. Cependant les qualités qu'il emprunte ne restent toujours pour lui que des qualités secondaires. S'il s'approprie la palette des coloristes les plus renommés, si, comme chaleur et comme effet, le portrait de Bindo ne le cède guère aux portraits de Titien, « *non cedendo, nelle tinte, alle più fine e vive di Tiziano*[1], »

1. Note de Bottari à la *Vita di Raffaello*, de Vasari.

c'est sans rien sacrifier ni du dessin ni de la forme. Raphaël se maintient toujours dans le pur domaine du style. Le portrait de Bindo Altoviti est l'œuvre d'un peintre absolument maître dans toutes les directions de son art[1].

III

AUTHENTICITÉ DU PERSONNAGE DE BINDO ALTOVITI DANS LE PORTRAIT DE RAPHAEL. MÉDAILLE DE BINDO ALTOVITI. SON BUSTE EN BRONZE PAR BENVENUTO CELLINI.

Le portrait de Bindo fut envoyé de Rome à Florence et placé dans la demeure florentine des Altoviti, où il resta presque jusqu'à nos jours. Durant deux cent cinquante ans, tous les Altoviti qui passèrent dans ce palais y virent le portrait d'un ancêtre. Vasari et Armenini, contemporains de Bindo Altoviti, avaient l'un et l'autre enregistré ce tableau et inscrit en regard le nom de Bindo; à aucun des commentateurs et des érudits du XVIe et du XVIIe siècle il n'était venu l'idée d'élever à ce sujet la moindre contestation. Vers la fin du XVIIIe siècle seulement, Bottari, qui cherchait et voyait partout les traits de Raphaël, dénonça, dans le tableau de la *casa Altoviti*, un portrait représentant Raphaël lui-même.

1. Au point de vue de la couleur, ce portrait doit être classé parmi les plus beaux portraits qu'ait peints Raphaël.

Le texte de Vasari avait jusque-là fait autorité en faveur de Bindo, et, pour renier Bindo, ce fut ce texte précisément qu'invoqua Bottari. On lit dans Vasari : « *A Bindo Altoviti (Raffaello) fece il ritratto suo, quando era giovane, che è tenuto stupendissimo*[1]. » Ce qui donne mot pour mot : « Pour Bindo Altoviti, Raphaël fit son portrait, quand il était jeune, portrait qui est regardé comme admirable. » S'autorisant de l'équivoque à laquelle prêtait l'emploi du pronom possessif *suo* (son), Bottari traduisit : « Raphaël, quand il était jeune, fit son portrait pour Bindo. » Or, pour que cette traduction fût acceptable, même au point de vue littéral, il faudrait qu'au mot *suo* fût ajouté le mot *proprio*. En l'absence de ce mot *proprio*, il n'y a qu'un sens possible à donner à la phrase de Vasari : « Raphaël fit le portrait de Bindo Altoviti, quand Bindo était jeune, et ce portrait est d'une étonnante beauté[2]. » Si Bottari avait suivi la vraie méthode scientifique, c'est-à-dire la méthode expérimentale, il n'aurait pas entouré d'une déplorable confusion un des monuments les moins contestables de la Renaissance italienne. Mais, au lieu de considérer le tableau d'abord et de se servir ensuite du texte de Vasari pour appuyer une manière de voir

1. Vasari, t. VIII, p. 32.

2. Armenini était aussi peu clair que Vasari, quand il écrivait, en 1587 : « Se ne trovano pur molti (ritratti) per mano di Raffaello in Firenze, già da lui fatti in Roma al tempo di Leone e di Clemente, ritratti da lui miracolosamente con Bindo Altoviti. » (*Dei veri precetti della pittura*. Ravenna, 1587, p. 191.)

fondée sur l'étude de l'œuvre elle-même, il a pris la phrase de Vasari avant tout et conçu *a priori* toute une thèse reposant sur une ambiguïté pronominale contenue dans cette phrase. Puis, se transportant devant la peinture, il en a falsifié la valeur pittoresque en la subordonnant à la fausse interprétation d'un texte.

L'évidence matérielle est de tous points contraire à l'opinion de Bottari. Bindo Altoviti ne ressemble nullement à Raphaël[1]. Bindo a les yeux bleus et les cheveux blonds, Raphaël a les yeux et les cheveux bruns. Le dessin du nez, la forme de la bouche surtout, la construction de la tête et les dimensions de toute la figure, sont de part et d'autre tout à fait différentes. Bindo est haut en couleur, a toutes les apparences d'une santé robuste; Raphaël a le teint pâle, présente tous les caractères d'une complexion délicate. L'expression, la physionomie, le sentiment, sont également distincts : Bindo semble fait surtout pour la vie musculaire et Raphaël pour la vie nerveuse. Il suffit donc de rapprocher du portrait de Bindo Altoviti les portraits authentiques représentant Raphaël, pour que la preuve soit faite et que toute confusion cesse.

Le texte même de Vasari se tourne d'ailleurs contre Bottari et ne comporte aucune amphibologie. C'est ce qu'a démontré Missirini, plaidant en faveur de la correction de ce texte[2]. Il y a, dans la phrase de Vasari,

1. Voir, au début de notre premier volume, les *Portraits de Raphaël par lui-même.*

2. Voir Melchior Missirini : *Descrizione delle imagini di-*

une incidence, « *quando era giovane*, quand il était jeune, » qui suffit à elle seule pour lever tous les doutes. Appliqué à Raphaël mort à l'âge de trente-sept ans, ce *quando era giovane* signifierait que le peintre aurait fait son propre portrait vers l'âge de vingt à vingt-deux ans, et c'est l'âge en effet du personnage représenté. Mais quoi! cette peinture, qui relève de l'art le plus consommé et nous porte presque à l'apogée de la force du maître, cette peinture dont le coloris, au dire de Bottari lui-même, ne le cède en rien à la couleur de Titien, daterait de 1503 ou de 1505 et n'appartiendrait tout au plus qu'au premier séjour de Raphaël à Florence! Cela n'est pas seulement invraisemblable, c'est chronologiquement et rationnellement impossible. Ce n'est qu'à Rome et qu'à partir de 1512, l'histoire le dit, que Raphaël a connu Sébastien de Venise et senti l'aiguillon des œuvres de Giorgione; c'est en exécutant les fresques de la *Chambre d'Héliodore* (1512-1514) que son pinceau a pris les grandes allures et spontanément conquis les qualités hors ligne si bien mises en lumière dans le portrait de Bindo. Or, en ce temps-là, Raphaël atteignait sa trentième année. Bindo Altoviti, au contraire, né à la fin de 1491, avait alors vingt-deux ans. C'est précisément l'âge qu'il paraît avoir dans cette peinture. Voilà donc bien le portrait de Bindo « quand il était jeune, *quando era giovane* ».

pinte, etc., Roma, 1821. — Voir aussi Carlo Fea : *Notizie intorno Raffaello Sanzio ecc.* Roma, 1822, p. 92. Appendice, n° 5.

Plus tard, alors que l'heure de la jeunesse était depuis longtemps passée, la sculpture s'empara de la figure de Bindo : une médaille, que l'on attribua sans raison à Michel-Ange, fut gravée en son honneur, et un buste célèbre, qui est resté jusqu'à nos jours au palais Altoviti à Rome, fut exécuté en bronze par Benvenuto Çellini. Peut-être Vasari, en écrivant la *Vie de Raphaël,* avait-il sous les yeux, en même temps que le portrait peint du brillant Bindo, ces autres témoins de la vieillesse du noble Florentin, et voulait-il exprimer, par une incidence rétrospective, — *quando era giovane,* — les divergences pittoresques qui existent entre ces différents portraits. Cela est, non seulement possible, mais probable... Regardons la médaille et le buste. Bien que souvent un portrait de jeune homme ne se reconnaisse pas dans celui d'un vieillard, nous pourrons retrouver encore, surtout dans le buste, les caractères principaux si bien mis en lumière par la peinture de Raphaël.

Bindo Altoviti, sur sa médaille, est âgé de soixante ans environ et il est comme enveloppé de cette mélancolie qui accompagne la fin des beaux jours. Le lourd bonnet qui préserve le crâne du vieillard a pris la place de l'élégante barrette posée jadis avec légèreté sur la tête du jeune homme. Les traits, toujours nobles et beaux, ont une énergie d'accentuation qu'ils étaient loin de posséder jadis. L'œil s'est éteint, le nez s'est épaissi; la bouche et tout le bas de la figure, autrefois d'une si belle forme, disparaissent maintenant sous

une longue barbe qui tombe jusque sur la poitrine; le col, que découvre la tunique négligemment ouverte, s'est comme ramassé. L'âge d'or de la jeunesse s'est depuis longtemps envolé, les beaux rêves se sont évanouis; mais les rudes combats de la vie ont passé sur cette forte nature sans la désemparer, et l'on reconnaît, aux approches de la mort, un homme dont l'âme est demeurée ferme. C'est ce qu'exprime l'allégorie sculptée au revers de cette médaille. Une femme, enveloppée de longs voiles, embrasse avec énergie une colonne inébranlable au milieu des flots : gracieuse image de la foi qui arme les forts et qui fait les braves[1].

Dans le buste de Benvenuto Cellini, beaucoup mieux que dans la médaille, on ressent quelque chose de l'impression pittoresque si fortement accusée dans le portrait peint par Raphaël. La médaille n'est très probablement qu'une œuvre de seconde main; le buste est l'ouvrage personnel d'un véritable artiste. Dans ce buste, Bindo Altoviti se montre, aux confins de la vie, avec la noblesse et la force que Raphaël voyait en lui à la fleur de l'âge. Tout s'est transformé, transfiguré, métamorphosé dans ce personnage, mais sans contra-

1. Cette médaille est extrêmement rare, presque unique même, car on n'en connaît qu'un seul exemplaire parfaitement authentique, qui se trouve dans la collection royale de Florence. (Voir *Illustrazione storico-critica di una rarissima medaglia rappresentante Bindo Altoviti*, etc., del cav. D. Moreni.) M. Armand, à Paris, possède, dans ses belles collections, un surmoulage de cette précieuse médaille. On lit, autour de la tête de Bindo : BIND. ALTOV.

diction ni invraisemblance, sans qu'il faille aucun effort d'imagination ni aucun parti pris pour se retrouver et se reconnaître. La grande tournure et la haute stature[1], la dignité naturelle du maintien, le port noble et aisé de la tête, les belles proportions de la figure, toutes les élégances si bien rendues dans le portrait de 1513, Benvenuto Cellini, à plus de quarante ans de distance, les montre encore dans son buste. Bindo, dans ce remarquable bronze, apparaît avec une majestueuse sérénité. Son crâne dépouillé est recouvert d'un riche bonnet garni d'une résille d'or et de soie. Le front, sous les rides qui le sillonnent, a conservé son noble développement; les yeux, au regard placide, ont gardé leur intelligence; la bouche, au milieu de la barbe épaisse qui l'encadre et qui descend en ondes sculpturales jusque sur la poitrine, est bienveillante et bonne. On éprouve, devant la sculpture de Benvenuto, quelque chose de la forte et saine impression dont on était pénétré devant la peinture de Raphaël. Ces deux œuvres d'art, toutes proportions gardées entre leur mérite, loin de s'infirmer, se confirment : dans le buste du palais Bindo à Rome, on peut revoir, à quarante ans de distance, le personnage même du tableau de la pinacothèque de Munich. Ce personnage est Bindo Altoviti; le *loup rampant,* figuré sur le piédouche en bronze, est comme le nom du patricien florentin écrit de la main même de

1. Ce buste semble plus grand que nature; mais la haute taille du modèle autorise à croire que les dimensions réelles ont été fidèlement respectées.

Cellini. Aux approches de 1556, le buste le représente âgé de soixante-trois ans environ; en 1513, Raphaël le montre à l'âge de vingt-deux ans.

Tout prouve donc l'erreur commise par Bottari, l'histoire et la chronologie, le texte de Vasari, l'étude du tableau peint par Raphaël, la confrontation de ce tableau avec la médaille et surtout avec le buste authentique sculpté par Cellini. Les preuves qui sont faites maintenant, il était possible également de les faire à la fin du dernier siècle; mais, en ce temps-là et longtemps encore après, Bottari était une de ces autorités avec lesquelles on ne discutait pas[1]. Bottari affirmait, on le crut sur parole, et son opinion devin- aussitôt l'opinion générale. Dès cette époque, cependant, il y eut de vives protestations; témoin la lettre que Winckelmann écrivit, en avril 1763, au baron de Riedesel. Tomaso Puccini et Wicar combattirent aussi la thèse de Bottari. Rumohr et Rehberg, au contraire, s'en firent les champions, et, à force de subtilités, embrouillèrent la question. Raphaël Morghen, de son côté, en gravant le portrait de Bindo comme le propre portrait du Sanzio, contribua fort à propager l'erreur de Bottari. Contre cette erreur, les excellentes raisons données par Melchior Missirini, par Carlo Fea, par Moreni, par Quatremère de Quincy et par Longhena prévalent encore difficilement. Le monde, qui dans

1. Un ouvrage apocryphe, intitulé *Vita inedita di Raffaello da Urbino,* vint alors appuyer la thèse de Bottari.

un portrait aime à retrouver une connaissance, devient l'inconscient complice de semblables hérésies : il connaît, ou plutôt il croit connaître Raphaël, et il ignore le nom de Bindo Altoviti; il s'arrête avec complaisance devant l'un, et passerait devant l'autre avec indifférence. Les Altoviti furent les plus durement atteints par cet aveuglement. Convaincus qu'aucun intérêt de famille ne les attachait plus à ce portrait, ils cédèrent à la tentation de le vendre. Jean Metzger leur en offrit trois mille cinq cents *zecchini* de la part du prince Louis, futur roi de Bavière, et l'affaire fut conclue secrètement en 1808. Comme le gouvernement français avait aussi jeté les yeux sur cette peinture et que nul n'osait alors contrecarrer ses vues, il fallut user de ruses, enlever clandestinement le tableau du palais Altoviti et le cacher à Florence durant plusieurs années, avant qu'il fût possible de le transporter en Allemagne. Il est entré à la Pinacothèque de Munich, où l'on continue à le regarder comme le propre portrait de Raphaël et à soutenir de doctes thèses en faveur de cette opinion. Il faut, cependant, restituer à ce portrait son véritable nom, le nom de Bindo Altoviti.

PORTRAIT

DE

THOMAS INGHIRAMI

Voici un rhéteur cicéronien qu'Érasme aimait à entendre, dont Léon X fit un de ses favoris, et que Raphaël a immortalisé par un admirable portrait.

I

THOMAS INGHIRAMI.

Thomas Inghirami était un Toscan naturalisé Romain. Il naquit d'une famille noble à Volterra, en 1470, et n'avait que deux ans quand sa mère, fuyant la guerre dans laquelle son père venait de succomber, se réfugia à Florence pour se mettre sous la protection des Médicis. En 1483, comme Raphaël venait de naître

à Urbin, Inghirami était envoyé à Rome, où ses heureuses dispositions le firent bientôt remarquer. Les Porcari l'introduisirent fort jeune encore dans l'intimité des Borgia, et sa fortune commença sous le pontificat d'Alexandre VI. Ayant été adjoint, à l'âge de vingt-trois ans, au cardinal Bernard Carvaja, dans sa nonciature en Allemagne, il prononça devant l'empereur Maximilien une harangue latine qui lui valut la couronne poétique et le titre de comte Palatin, avec permission de joindre l'aigle impériale à ses propres armes[1]. De retour à Rome, où le bruit de ce succès l'avait précédé, il fit, le 16 janvier 1498, l'oraison funèbre du duc de Gandie, assassiné par son frère César Borgia[2].

Depuis quelque temps déjà, Pomponius Lætus avait remis le théâtre en honneur et jouissait de la plus grande faveur. Quand il mourut, le 6 juin de cette même année 1498, le pape, qui venait de faire brûler Savonarole, envoya sa cour à l'Aracœli pour assister aux obsèques du plus fervent des admirateurs de Térence et de Plaute. Inghirami paraissait souvent dans les fêtes de famille que l'on organisait au Vatican, et avait un rôle important dans les comédies représentées devant Alexandre VI.

1. Le diplôme qui confère ce titre à Thomas Inghirami est daté du 14 mars 1497; il énumère tous les mérites du savant orateur. (W. Roscoë, *Vie de Léon X*, t. IV, p. 154.)

2. A l'occasion de cette mort tragique, l'ambassadeur d'Espagne fit célébrer un service mortuaire dans l'église de Saint-Jacob, sur la place Navone. Ce fut là qu'Inghirami prononça son discours.

Carlo Canale, l'époux de la Vannozza, qui s'était familiarisé avec le théâtre à Mantoue, jouait aussi dans ces représentations, où les Mellini et les Porcari paraissaient également, en compagnie de Collenuccio, ambassadeur du duc de Ferrare. Une étonnante réunion d'hommes remarquables s'était groupée autour des Borgia aux approches du jubilé de 1500 : d'élégants cardinaux, dans tout l'éclat de leur jeunesse et de leur opulence, les Riario, les Médicis, les Cesarini, les Farnèse ; une noblesse où l'on retrouvait les plus beaux noms du patriciat romain, les Orsini, les Colonna, les Gaetani, les Santa-Croce, les Massimi, les Valle, les Altieri ; des financiers tels que les Altoviti[1], les Spanocchi, les Chigi[2] ; des hommes d'affaires comme Camillo Beneimbene, le Nestor des notaires romains[3] ; des artistes en renom, Pérugin[4], Pinturicchio[5], Anto-

1. Antonio Altoviti, contemporain d'Alexandre VI, était père de Bindo Altoviti, dont Raphaël fit le portrait en 1513.

2. Le chef de cette maison était alors Mariano Chigi, père de Lorenzo et d'Agostino.

3. Camillo Beneimbene était le confident juridique d'Alexandre VI et de tous les Borgia. Il avait suivi Lucrèce et César depuis leur enfance. Son étude était située sur la place des Lombards, aujourd'hui place Saint-Louis-des-Français. C'est là qu'il vécut jusqu'en 1505. Il fut toujours l'ami dévoué de Lucrèce, qui avait pour lui une affection toute filiale. (Voir l'*Histoire de Lucrèce Borgia*, par M. Gregorovius.)

4. Le Pérugin peignit au Vatican sous les Borgia.

5. Pinturicchio était le peintre favori et quasi officiel d'Alexandre VI. Il fit, au Vatican, le portrait de Julie Farnèse, et plaça, au-dessous de l'image de la Vierge, la femme qui était

nio di Sangallo[1], Pollajuolo[2]; les plus fameux lettrés de la Péninsule, Adrien Castelli de Corneto[3], Cortesi, Sadolet[4], Alde Manuce, Ægidius de Viterbe, Raffaele et Mario Maffei de Volterre, auxquels se mêlait l'élite des savants étrangers, l'Alsacien Burkhard[5], Laurent

épouse adultère et maîtresse du pape. « Au château Saint-Ange, dit Vasari, il peignit des scènes tirées de l'histoire d'Alexandre VI, dans lesquelles il représenta la reine Isabelle la Catholique, le comte Nicolas Pitigliano, Giangiacomo Trivulzio, plusieurs parents et amis du pape, et en particulier César Borgia, ainsi que ses frères et ses sœurs... Laurent Behaim avait composé les légendes qui se lisaient au-dessous de ces peintures du château Saint-Ange, en bas, dans les jardins du pape. » Pinturicchio avait peint, en outre, plusieurs portraits de Lucrèce et de César Borgia et de leurs frères. Tout cela est détruit, égaré, ignoré. Il avait fait aussi un grand tableau qui se trouvait sur l'autel de Sainte-Lucie, à Sainte-Marie-du-Peuple; dans ce tableau, on voyait Alexandre VI et tous ses enfants naturels. Quand Alexandre VII (Chigi) entreprit la restauration de cette église, on enleva ce tableau et on le plaça dans le cloître du couvent, où Piazza le vit encore en 1712. (Voir Gerarchia cardinalizia. — Gregorovius, *Histoire de Lucrèce*, t. Ier, p. 244.)

1. Antonio di Sangallo était l'architecte d'Alexandre VI et l'ami de Lucrèce Borgia.

2. Antonio Pollajuolo était aussi un des protégés de Lucrèce. Il mourut à Rome en 1498.

3. Secrétaire d'Alexandre VI.

4. Familier du cardinal Cibo.

5. Burkhard, grand ami de Lucrèce Borgia, était maître de cérémonie d'Alexandre VI, et c'est dans son journal que l'on suit jour par jour tous les moindres faits de ce règne terrible. Si César Borgia ne fit pas poignarder Burkhard, comme il fit poignarder Pedro Calderon Perotto, le chevalier Cervillon et le savant humaniste Francesco Troche, tous familiers d'Alexandre VI, c'est qu'il ignora complètement l'existence de ce journal.

Behaim, Goritz de Luxembourg[1], Reuchlin[2], Copernic[3], Érasme et Ulrich de Hütten. Dans cette société grisée de pédantisme littéraire, Thomas Inghirami occupait une des premières places. Il était écrivain, mais l'éloquence lui constituait une véritable supériorité. On le regardait comme le Cicéron de son temps[4]. Il

1. Goritz, fort au courant des affaires des Borgia, était rapporteur des suppliques et approchait journellement Lucrèce, dont on se servait très souvent pour arriver jusqu'au pape. Il rassemblait, dans sa maison du Forum Trajan, la société la plus instruite et la plus recherchée de Rome. Sous Jules II et sous Léon X, il continua d'être le favori de tous les académiciens.

2. Reuchlin vint à Rome en 1498 et descendit chez Goritz de Luxembourg.

3. Ce fut en 1500 que Copernic quitta les rives les plus reculées de la Prusse pour venir à Rome, où il fit des leçons publiques de mathématiques et d'astronomie.

4. Voici ce qu'en dit Érasme : *Romæ. — Cognovi et amavi Phædrum, lingua verius quam calamo celebrem : mira erat in dicendo tum copia, tum autoritas. Magna felicitatis pars est Romæ innotuisse, ille primùm innotuit ex Senecæ tragedia, cui titulus Hippolytus, in qua repræsentavit personam Phædræ, in area quæ est ante Palatium cardinalis Raphaelis Georgiani. Sic ex ipso Cardinali didici, unde et Phædra cognomen additum. Is obiit minor annis, sic fallor, quinquaginta, dictus sui sæculi Cicero.* (Erasmus, Epistola V, libri XXIII, pag. 1210.) — Pierus Valerianus rend également hommage à l'éloquence de Thomas Inghirami : *Neque diu felix fuit Thomas Phædrus affluentissimum eloquentiæ flumen, quo non alius eo tempore orando clarior, neque vehementior fuit, Romanæ ipse quoque cathedræ decus et ornamentum.* (Pierus Valerianus, *De litterat. infelicit.*, lib. I, pag. 25.). — Parrhasius renchérit encore sur ces éloges. — Pierre Bembo loue beaucoup aussi l'éloquence d'Inghirami. (Voir la 3e lettre du IVe livre, datée de Venise, 13 janvier 1505.) — Sado-

avait en outre un talent extraordinaire de comédien. Un jour que, sur le théâtre du cardinal Riario, il jouait le rôle de Phèdre dans l'*Hippolyte* de Sénèque, les cris de *Bravo Phædra!* retentirent avec un tel ensemble, que le nom de Phèdre lui resta. La faveur dont il jouissait sous Alexandre VI devait grandir encore sous Jules II, qui le nomma bibliothécaire du Vatican, garde des archives secrètes du château Saint-Ange, chanoine de Saint-Jean-de-Latran et évêque de Raguse[1]. En 1513, il était secrétaire du conclave. Il avait antérieurement vécu dans l'intimité du cardinal Jean de Médicis et resta l'ami de Léon X. Raphaël le trouvait au premier rang de cette société de beaux esprits, dont le nouveau pape était devenu le protecteur, on pourrait presque dire l'inspirateur.

En 1514, les temps étaient loin où Thomas Inghirami passionnait Rome dans le rôle de la fille de Minos et de Pasiphaé. Il ne lui restait plus de Phèdre que le nom. A la place du svelte et frais jeune homme qui pouvait, au temps des Borgia, rivaliser d'élégance et de grâce avec la sœur d'Ariadne, il n'y avait plus qu'un savant humaniste alourdi par une obésité précoce. Inghirami comptait à peine quarante-quatre ans, et, depuis plus de dix ans déjà, l'embonpoint l'avait envahi. Le 13 janvier 1505, Pierre Bembo, répondant

let, enfin, donne une marque particulière d'estime à Phèdre en le choisissant pour un des interlocuteurs de son *Dialogue sur les études philosophiques*.

1. Ce fut en 1510 qu'Inghirami reçut l'évêché de Raguse.

à une lettre dans laquelle on lui annonce que Phèdre engraisse considérablement, dit : « Tant mieux, nous pouvons maintenant le traiter à la manière des anciens héros. *Illum certe possumus heroum more,* ἠύντε μέγαντε[1] *dicere*[2]. » Thomas Inghirami n'offrait donc alors au peintre qu'un assez ingrat modèle : mais, de cette nature appesantie, Raphaël, à force d'art et de pénétration, fit jaillir l'intelligence; sur ce masque de chair, il fit resplendir la pensée.

II

DESCRIPTION DU PORTRAIT DE THOMAS INGHIRAMI.

Sur un fond dans les profondeurs duquel on distingue à peine une draperie verte, Phèdre, vu de trois quarts et les yeux levés au ciel, est en train de transcrire ce que lui souffle l'inspiration. Il est assis devant une table et vu seulement jusqu'à mi-corps. Sa tête puissante, coiffée d'un ample bonnet rouge enfoncé jusqu'au bas du front et couvrant aussi la plus grande partie de l'oreille, est comme entraînée par le mouvement des yeux. Le visage, quoique ayant perdu sa délicatesse, porte encore des traces de beauté. Ce qui le dépare, ce sont de gros yeux à fleur de tête qui se lèvent obliquement et d'un mouvement

1. *Iliad.*, ch. V, v. 628.
2. *Bembi Epist.*, lib. IV, lett. 3 déjà citée.

inégal, l'œil droit, plus dilaté que l'œil gauche, semblant prêt à sortir de son orbite et sa pupille disparaissant presque hors du champ du cristallin. Le nez, d'ailleurs, tout en ayant pris de l'épaisseur, a conservé sa forme régulière. La bouche, d'un dessin correct, est ferme de lignes et spirituelle d'accentuation. Le menton a gardé avec elle une harmonieuse relation; mais il s'est accru d'une double épaisseur par laquelle il se fond avec les joues, qui sont grasses, et avec le col, qui est gros et court. Les mains, blanches, fines, élégantes, potelées, sont bien celles d'un homme qui n'a jamais manié que la plume. Une simple robe rouge, largement taillée et négligemment nouée à la taille par une écharpe blanche, enveloppe sommairement tout le corps et laisse à peine paraître autour du col une frange de linge blanc. Comme accessoires : un tapis jeté sur la table; un livre ouvert, des papiers et une écritoire posés sur ce tapis. L'avant-bras gauche s'appuie sur le livre, et la main gauche approche le cahier sur lequel la main droite, qui tient une plume, s'apprête à écrire[1].

Ce portrait, d'une coloration très claire, modelé en pleine lumière, sans autres moyens que de très légères demi-teintes, s'enlève avec franchise sur la draperie verte du fond. La nature y est observée avec une telle sincérité qu'on serait tenté de voir là, de la part de Raphaël, comme un parti pris de se rapprocher de

1. Les mains portent des bagues d'or passées aux deux pouces.

Holbein, si Holbein, né en 1498, avait pu, avant l'âge de seize ans, peindre un de ces admirables portraits auxquels est attaché son nom [1]. Raphaël est donc lui-même et lui seul dans cette peinture. N'est-il pas à la fois le plus classique et le plus imprévu des maîtres? Si la même supériorité d'interprétation n'animait les portraits de Bindo Altoviti et de Phèdre Inghirami, ne pourrait-on pas douter qu'ils soient de la même main? En serrant d'aussi près son modèle, Raphaël n'a fait qu'obéir à la passion qui le possédait, de chercher et de chercher toujours. Dans le domaine de son art, il est sans cesse en quête du mieux. Apôtre de l'idéal, il aime avant tout la vérité; jamais il ne poursuit le nuage ni le rêve. Arrivé en pleine floraison de Renaissance, dans un temps où l'on faisait déjà un si prodigieux abus du pittoresque, il maintient les traditions de l'art simple. En peignant le portrait d'Inghirami, il a tout sacrifié à cette simplicité; il l'a poussée même à outrance, jusqu'à l'exclusion des artifices les plus autorisés. On citerait difficilement une tête d'un dessin à la fois aussi large et aussi arrêté, d'un modelé plus ferme et en apparence moins monté, d'un relief plus puissant et qui dévoile moins ses moyens. Il n'y a pas l'ombre d'orfèvrerie dans cette peinture; on n'y trouve ni apprêt ni faux ornements, mais l'art y est mené presque à la perfection. On dirait une glace à tra-

1. Passavant affirme à tort, les dates le démontrent, que Raphaël a pu voir en 1514, par l'intermédiaire d'Érasme, des portraits de Holbein. (Passavant, t. Ier, p. 175.)

vers laquelle on aperçoit la personne morale en même temps que le personnage physique. Quelle exactitude, quelle précision, quelle vérité jusque dans les moindres détails ! Sans théories ni systèmes, Raphaël, dans ses portraits, prend la vie pour ce qu'elle est, l'homme pour ce qu'il vaut, ne s'attache qu'à ce qu'il voit, va droit au but, et se tient également éloigné du trivial et du prétentieux. Il excelle surtout à dégager le trait dominateur qui donne à la figure humaine son caractère vrai, à mettre en relief les signes d'élévation morale, qui ne sont souvent qu'à l'état latent. Comme il n'est ému que par le beau, il sait le découvrir au fond d'une nature même disgraciée. Voilà Phèdre Inghirami, que des infirmités précoces ont presque défiguré, mais, sur cette argile qui a perdu sa parure extérieure, l'artiste voit l'esprit qui continue de souffler. De ces yeux louches, qu'il inonde de lumière, il fait jaillir le « petit grain de folie » que Molière attribue à tous les grands hommes. Sur ces traits alourdis, la vie intérieure répand une inexprimable expression.

Deux ans à peu près durent s'écouler entre l'exécution de ce portrait et la mort de Phèdre, qui eut lieu le 6 septembre 1516[1]... Voici ce qu'on raconte à l'occa-

1. A l'occasion de cette mort, Colocci adressa à Léon X la pièce de vers suivante, où il est fait allusion à l'embonpoint de Phèdre :

Hesterno, Leo, luce cum perisset
Orator gravis, et gravis poeta,
Hæredem sibi fecit ex deunce
Erasmum, Beroaldum ex triente.

sion de cet événement. Thomas Inghirami, cheminant un jour par la ville, croisa un chariot traîné par des buffles. Sa mule prit peur, fit un écart, le désarçonna, et la lourde voiture passa sur lui, mais sans le blesser, car, ayant été jeté dans l'entre-voie, les roues ne le touchèrent pas. On pensa qu'il en serait quitte pour la peur. Malheureusement la commotion avait été telle, qu'une maladie du sang se déclara et qu'il n'en put guérir. Quand arriva cet accident? Il est possible que ce soit avant 1514, et alors on s'expliquerait, dans le portrait de Raphaël, cet état particulier de boursouflure et de strabisme, qui n'est déjà plus la santé.

Que n'avons-nous des portraits antérieurs, auxquels nous puissions rattacher celui-ci? « Pinturicchio, dit Vasari, avait représenté, dans ses fresques du Vatican et du château Saint-Ange, un grand nombre des amis

Ex semisse Juvencium; Camillo
Nepoti reliquum reliquit assis.
Is vero tumulum replevit unus,
Posteros monumenta ne sequantur.

(Colocci, *Opera latina*, p. 56.) — Voir l'*Éloge d'Inghirami*, par Galletti, dans le tome III des *Anecdota romana*. On trouve dans le même recueil cinq discours, ainsi que nombre de harangues, de vers et de lettres d'Inghirami, tirés de la bibliothèque Guarnacci. Le P. L. Galletti a publié séparément : *Orationes duæ in funere Galeotti Franciotti, cardinalis vice-cancellarii altera item funebris pro Julio II, ex eod. ms. sec. 16, nunc primùm editæ a D. Petro Aloysio Galetio, Roma, 1777, in-8°.* — Audifredi parle d'un *Panégyrique de saint Thomas* par Inghirami, imprimé à Rome vers la fin du xve siècle. (*Catal. roman. edit.*, pag. 432.)

et des familiers d'Alexandre VI. » Peut-être y avait-il là, peut-être y a-t-il là encore un portrait d'Inghirami, devant lequel nous passons sans nous en douter, parce que l'Inghirami de 1514 ne ressemble plus du tout à celui de 1502. Quel utile rapprochement il y aurait à faire, si l'on était en possession d'un pareil document! Tout est lacune dans l'histoire de l'art à cette époque, ou plutôt l'histoire de l'art alors n'existait pas. Si le portrait peint par Raphaël n'était pas entré tout de suite dans la galerie des Médicis, s'il n'avait pas été immédiatement enregistré avec son véritable nom, s'il avait été soumis aux vicissitudes qui font passer de mains en mains la plupart des œuvres d'art, il est très probable que le personnage représenté resterait, comme tant d'autres, à l'état d'énigme. Ce portrait, fort heureusement, n'a jamais subi qu'un court exil au musée Napoléon, sous le premier Empire français, et a été rapatrié en 1815. C'est à Florence, au palais Pitti, qu'on peut le voir, dans la demeure princière où il est resté durant des siècles. Grâce à Raphaël, le secrétaire du conclave de 1513 vivra toujours. Quant à l'acteur qui passionna Rome au temps des Borgia, il a disparu à jamais.

— D'autres ouvrages d'Inghirami ont été perdus. Selon Tiraboschi, ce que l'on connaît du bibliothécaire de Jules II est au-dessous de la réputation qu'on lui avait faite.

PORTRAIT

DU

CARDINAL BIBBIENA

On aime à regarder, à côté du portrait de Thomas Inghirami, le portrait du cardinal Bibbiena. Ces beaux esprits rapprochés l'un de l'autre par un lien pittoresque que Raphaël lui-même a pris soin de former, quel enseignement pour l'histoire de la Renaissance et quelle bonne fortune pour l'art!

Que Raphaël ait fait le portrait de Bernardo Dovizio, cela n'est pas douteux, Vasari l'affirme de la façon la plus expresse : « Le portrait du cardinal Bibbiena, qui se trouve actuellement dans la maison des Dovizi da Bibbiena, est très ressemblant, car il a été copié d'après un portrait peint par Raphaël d'Urbin[1]. » Cette

1. Vasari ajoute : « Raphaël fit un second portrait du cardinal dans le port d'Ostie. » (Vasari, t. VIII, p. 128.) Vasari veut parler

copie est probablement celle que l'on voit au palais Pitti. Quant à la peinture originale, elle est au musée de Madrid, et voici de quelle manière elle y vint. Le Bibbiena l'avait léguée à Balthazar Castiglione. On lit, en effet, dans les Mémoires que Bandini a laissés sur la vie du cardinal Dovizi : « Le cardinal légua à Castiglione un tableau de Raphaël[1]. » Or, comme le Bibbiena ne possédait d'autre tableau de Raphaël que son propre portrait, c'est ce portrait-là même qu'il donna par testament à Balthazar Castiglione. Le comte Balthazar, quand il fut envoyé en ambassade à Madrid par le pape Clément VII, se fit suivre des plus précieuses de ses œuvres d'art, entre autres de son portrait par Raphaël, et sans doute aussi du portrait de Bibbiena. Le Castiglione étant mort à Tolède en 1529, les tableaux qu'il avait emportés avec lui furent dispersés. Nous verrons bientôt comment son portrait passa en Hollande, pour venir ensuite au Louvre. Quant au portrait du cardinal Bibbiena, il entra directement dans la collection royale de Madrid... Avant d'étudier cette peinture, voyons ce que fut l'homme dont elle reproduit avec tant de vivacité l'esprit en même temps que les traits. Le cardinal Bibbiena a été un des brillants personnages de la cour de Léon X, et il est resté une des personnifications les plus brillantes de cette société

de la fresque qui représente la *Défaite des Sarrasins au port d'Ostie,* dans la troisième chambre du Vatican.

1. *Memorie per la vita del cardinale Dovizi,* par Angelo Maria Bandini. Livorno, 1758, p. 5.

éprise de toutes les élégances, passionnée pour les arts, avide de jouissances et peu scrupuleuse sur les moyens de se les procurer, raffinée et grossière à la fois, ayant le culte de l'antiquité, entraînée en même temps vers l'avenir par une irrésistible attraction.

I

BERNARDO DOVIZIO DA BIBBIENA.

Bernardo Dovizio était né le 4 août 1470 à Bibbiena, dans le Casentin. On sait, d'après les lettres de Léon X, que son origine était obscure et qu'il ne dut son élévation qu'à ses talents[1]. Dès l'âge de neuf ans, il alla étudier à Florence et se fit remarquer par ses dispositions précoces. Il entra, très jeune encore, au service de Laurent le Magnifique, qui le donna en 1488 à son second fils, Jean de Médicis. Jean avait treize ans et venait d'être nommé cardinal; Bibbiena en avait dix-huit. Le goût des lettres fut un lien qui les attacha l'un à l'autre. Ils étudièrent ensemble les anciens, et leur émulation cimenta leur amitié. Le patronage de Jean fut dès lors acquis au Bibbiena, dont la fidélité pour les Médicis fut à toute épreuve[2].

1. Quelques auteurs croient qu'il était de la famille des Tarlati, originaire d'Arezzo et établie à Bibbiena.

2. Dans les derniers mois seulement de sa vie, le Bibbiena fut disgracié par Jean de Médicis devenu Léon X. (Voir ci-après, à la page 48 du présent volume.)

Les Médicis ayant été chassés de Florence, Bernardo Dovizio suivit le cardinal Jean dans son exil, l'accompagna dans toutes ses pérégrinations, vint à Rome avec lui après la mort d'Alexandre VI et le servit près de Jules II, auquel il sut se rendre agréable et même nécessaire. Apte aux affaires et ardent au plaisir, la souplesse de son esprit et les agréments de son caractère lui permettaient, dit Tiraboschi, de mener de front le travail et l'amour : *Seppe accopiare alle fatiche gli amori*[1]. Il faut voir, dans la correspondance de Bembo et de Bibbiena, avec quelle désinvolture ces futurs cardinaux traitent entre eux les affaires de cœur, avec quelle prudence en même temps ils se parlent de leurs galanteries, quel soin ils mettent à se cacher et à dissimuler leurs amis sous des noms supposés !

A la mort de Jules II, Bernardo Dovizio entra au conclave comme secrétaire du cardinal Jean, et déploya la plus grande habileté pour assurer l'élection de son patron. Jean de Médicis n'avait que trente-huit ans. Cet âge était, entre lui et la papauté, un obstacle qui semblait infranchissable; mais le Bibbiena alla trouver un à un tous les cardinaux et leur confia, sous le sceau du secret, que le cardinal Jean, atteint d'une de ces maladies qui ne pardonnent pas, n'avait que peu de temps à vivre[2]. Jean de Médicis fut élu pape le 11 mars 1513, et Bernardo Dovizio fut nommé cardinal

1. Tiraboschi, *Stor. della lett. ital.*, t. VII, part. III, p. 143.

2. Cette version est accréditée par le plus grand nombre des historiens.

le 23 septembre de la même année, sous le titre de Santa-Maria-in-Portico. On le vit dès lors tenir à Rome un grand état de maison, accorder aux lettres et aux arts un somptueux patronage, donner le ton aux poètes et aux érudits[1], s'entourer d'artistes, afficher surtout pour Raphaël une grande affection[2]. Ce fut au début de ce cardinalat magnifique, en 1514 selon toute vraisemblance, que le Sanzio fit le portrait du Bibbiena. Le peintre, qui résumait en lui le génie pittoresque de la Renaissance, devait cet hommage au cardinal qui était lui-même une des incarnations les plus originales de cette brillante époque.

II

DESCRIPTION DU PORTRAIT DU CARDINAL BIBBIENA.

Le portrait du cardinal Bibbiena, que l'on voit au musée de Madrid, représente un homme qui semble jeune encore, mais auquel il est difficile de donner précisément un âge. En 1514, Bernardo Dovizio avait quarante-quatre ans et ne paraissait pas les avoir. Il est assis et vu à mi-corps, de trois quarts à gauche,

1. Le Bibbiena était notamment l'intime ami de Paleotti et de Sadolet.

2. On sait que le cardinal Bibbiena voulut marier Raphaël à sa propre nièce, et que ce projet de mariage ne fut rompu que par la mort de la jeune fille. (Voir, au tome Ier du présent ouvrage, page 56 et suiv.)

presque de face, vêtu d'un rochet blanc, sur lequel est jeté un camail de soie rouge moirée dont le capuchon est rabattu derrière le col[1]. Le bras et la main gauches[2] reposent horizontalement sur une balustrade de pierre, l'extrémité de la main disparaissant hors du champ de la peinture; le bras droit pend verticalement le long du corps et est à peine indiqué. Le col est léger, mais sans exagération de longueur. La tête, coiffée d'une barrette rouge, est largement développée par le haut. Le visage, soigneusement rasé, n'a ni embonpoint ni maigreur, est frais et rose, conserve, nous l'avons dit, les apparences de la jeunesse, et garde quelque chose de tranchant et d'incisif, qui n'enlève rien cependant à ce qu'il a de plaisant et d'agréable dans son ensemble. Les traits sont fins et délicats, avec une remarquable mobilité d'expression. Des cheveux châtain clair, abondants encore, descendent sur le front et le couvrent en partie, cachent aussi le haut de l'oreille et tombent en s'enroulant derrière le col. Ce qu'on voit du front est à peine mouvementé de rides à fleur de peau. Les nombreuses tempêtes qui ont passé sur cette élégante nature en ont à peine effleuré la surface. Les yeux sont très beaux, grands

1. Le capuchon tient au camail par deux boutons attachés à la hauteur du col. Quant au camail lui-même, il est fermé sur la poitrine par un premier bouton cousu à côté et au-dessous des deux boutons du capuchon, et par six autres boutons, espacés deux par deux sur la hauteur de ce vêtement.

2. De cette main gauche, on ne voit qu'une partie seulement.

et d'un gris bleuâtre; ils regardent de côté vers la droite, en sens inverse du mouvement de la tête, et sont doués d'une pénétration singulière; de larges paupières les voilent en partie, comme pour en atténuer et en éteindre au besoin la vivacité. Le nez, aux ailes délicatement dessinées, est droit et légèrement aquilin. La bouche, dont les contours ont beaucoup de charme et d'esprit, est moyenne, et le menton, marqué d'une légère fossette, en complète l'expression. Tout parle à la fois dans ce visage : tous les traits y sont en complet équilibre et en parfait accord, tous y ont une égale franchise, y obéissent instantanément à la même pensée. La bouche ne peut sourire sans que les yeux ne sourient aussi, et sans que les muscles des joues, soumis à la même consigne, ne tressaillent également.

L'exécution de ce portrait est admirable. Le dessin et le modelé de la tête sont d'une exquise délicatesse. Tout le côté droit du visage est en pleine lumière, tandis que sur le côté gauche passent des ombres transparentes qui ajoutent encore à la mobilité de la physionomie. Les draperies sont traitées avec une ampleur tout à fait magistrale. La couleur, partout limpide et transparente, met en évidence jusqu'aux moindres détails de cette figure, laisse tout voir, aussi bien de l'homme moral que de l'homme physique. Rien de plus correct, de plus serré, et cependant qui sente moins l'effort. Tout y semble venu naturellement et comme de source.

Ce portrait est fidèle sans exagération de réalité, et il est par excellence une œuvre d'art sans exagération d'idéal. On y voit en haut relief les facultés maîtresses de ce personnage, froid, poli, fin, spirituel, délié, singulièrement clairvoyant. Nul doute sur sa nationalité. On est là, à n'en pouvoir douter, en présence d'un Italien, et d'un Italien contemporain de Machiavel, tout prêt à prendre place dans la vie réelle et agissante de son pays et de son temps. Ce n'est point un Romain. C'est un pur Toscan, avec ce quelque chose de finement ciselé dans les traits, que les anciens Étrusques ont légué à leurs descendants. L'étude a occupé la vie de cet homme. La culture intellectuelle a marqué son empreinte sur ce visage, a donné aux lignes une souplesse et une mobilité particulières. Cette main délicate a toujours tenu la plume, jamais l'épée. La tête ne s'enlève plus en vigueur comme dans les portraits du xve siècle. Les courtisans de Léon X sont loin déjà de l'âpreté d'accentuation des familiers de Côme ou de Laurent de Médicis. Le scepticisme a pris en eux la place de la libre pensée, le sensualisme s'est substitué à la passion, la froide raison est en train d'étouffer l'enthousiasme. Bernardo Dovizio appartient à l'apogée d'une très grande époque, mais les temps sont proches où la physionomie de la Renaissance va s'altérer, se flétrir, laisser paraître l'inévitable décadence[1]. Quant au trait saillant de

1. Voir, sur les approches de cette décadence, le remarquable

l'esprit du Bibbiena, Raphaël nous le montre clairement, c'est le trait railleur. Ce trait doit porter d'autant plus sûrement qu'il part d'une bouche naturellement spirituelle et qui ne s'efforce pas de le paraître, dont l'expression même a quelque chose aussi de sérieux et de bienveillant. Le cardinal de Santa-Maria-in-Portico, dit Paul Jove, excellait à faire perdre le sens aux hommes les plus graves. Il se plaisait aux jeux d'esprit et était passionné pour le théâtre. C'est au théâtre, en effet, que le cardinal Bibbiena doit surtout la célébrité.

III

LA CALANDRA.

La comédie moderne en était à ses débuts. Dante et Boccace, dès le XIVe siècle, avaient bien appelé de ce mot, l'un son poétique voyage à travers les mondes invisibles, l'autre son roman d'*Admète*[1]; mais, de la chose elle-même, il n'en avait pas été question avant le commencement du XVIe siècle, et il est très difficile d'en déterminer l'origine. L'attribuer aux troubadours provençaux est pure fantaisie[2]. Quant au théâtre an-

travail de M. A. Geffroy sur Guichardin, dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er février 1874.

1. Roman mêlé de vers et de prose.

2. On ne sait rien de ces prétendues comédies qu'on appelait des *farces*. Aucune ne nous est parvenue.

tique, il n'avait pas survécu à la Grèce classique et à la décadence de l'ancienne Rome[1]. Seuls, les mimes et les pantomimes avaient traversé le moyen âge, en se métamorphosant il est vrai, mais sans rien perdre de leur vogue[2]. Cassiodore nous apprend que sous Théo-

1. Les Grecs, incomparables dans le domaine de l'art, ont été les maîtres par excellence dans la comédie. C'est ce que prouvent les rares comédies grecques parvenues jusqu'à nous. Qu'étaient les comédies d'Eupolis et de Cratinus? On l'ignore. Sur les cinquante comédies d'Aristophane, il n'en reste que onze. Que savons-nous du poète philosophe Ménandre et de ses cent huit comédies? Grâce à Térence, qui en a traduit quatre (*l'Eunuque, l'Heautontimorumenos, l'Hécyre, les Adelphes*), nous n'avons pas tout perdu. Mais qu'était Térence à côté des Grecs? Livius Andronicus, Ennius, Nævius, Accius, Cæcilius, tous les comiques et tragiques latins ne sont que les imitateurs des Grecs. Plaute lui-même, qui surpassa tous les comiques latins, a tiré presque tout son théâtre de celui des Grecs. Térence n'est qu'un traducteur de Ménandre et d'Apollodore. Jules César croyait le louer beaucoup en l'appelant un demi-Ménandre :

> Tu quoque, tu in summis, o dimidiate Menander,
> Poneris. . . . . .

De comédies et de tragédies réellement latines, il n'y en a point. On parlait, il est vrai, des comédies *togatæ*, par opposition aux comédies *palliatæ*. Dans les unes, les acteurs étaient vêtus de la toge latine ; dans les autres, ils portaient le pallium grec. Mais les comédies dites *togatæ* n'étaient toujours que des comédies grecques jouées en habit romain.

2. Les mimes et les pantomimes étaient aussi passés de la Grèce à Rome, où ils jouirent bientôt d'une grande vogue. Les gestes, la danse, quelquefois le chant, étaient leur langage. Jamais acteurs comiques ou tragiques n'eurent un succès comparable à celui qu'obtinrent, sous Auguste, les deux fameux pantomimes Pylade et Bathylle. Pylade, d'Alexandrie, excellait dans le drame. Le Sicilien

doric ils continuaient de jouir à Rome d'une grande faveur[1], et Riccoboni, dans son *Histoire du théâtre italien*, montre qu'on les applaudissait toujours au temps de saint Thomas d'Aquin, c'est-à-dire au XIIIe siècle[2]. Ils allaient alors jusqu'à prendre part dans les églises à la représentation des *Mystères*, qu'ils accompagnaient de bouffonneries obscènes, et les prêtres, se mêlant à eux, farçaient avec eux et comme eux. Cela se passait encore ainsi au milieu du XVe siècle, et l'on voit en 1466 saint Antonino, archevêque de Florence, scandalisé de ces représentations, les interdire dans ses églises et défendre aux prêtres d'y prendre part[3]. Était-ce là du théâtre? Non. Ces bouffonneries indignes rappelaient-elles, même de loin, la comédie classique? Nullement. Il y avait donc

Bathylle, favori suspect de Mécène, était un excellent bouffon. Ils jouissaient l'un et l'autre d'un tel crédit que leurs maisons ne désemplissaient pas de chevaliers et de sénateurs, qui formaient autour d'eux une véritable cour. (Sénèque, *Natural. Quæst.*, l. VII, c. XXXII.) Leur orgueil prit de si grandes proportions, qu'Auguste fut forcé d'expulser de Rome et d'Italie son cher Pylade et de faire fouetter publiquement Hylas, élève et rival de ce danseur. Les mimes, bannis plusieurs fois de Rome et de l'empire, y reparurent toujours avec le même succès.

1. *Epist. var.*, l. I, ep. XX.

2. C'est de ces mimes que le grand docteur veut parler quand il examine si l'on peut exercer sans péché l'état d'histrion. L'Arlequin et le Scapin qui sont bergamesques, et le Pantalon qui est vénitien, sont les descendants des mimes antiques.

3. A la fin du XVIe siècle, saint Charles Borromée fut obligé d'intervenir à Milan contre les mimes.

eu, durant de longs siècles, solution de continuité dans la tradition, et Bibbiena fut un de ceux qui contribuèrent le plus à renouer la chaîne des temps. Avant lui déjà, la Renaissance, affolée d'antiquité, avait remis en honneur les comédies de Plaute et de Térence; mais, le plus souvent, on s'était borné à les représenter en latin. A Rome, à Florence, à Ferrare, on s'en tenait là au temps d'Alexandre VI, et même sous Jules II. L'Académie siennoise des Rozzi avait bien essayé de broder à nouveau sur l'ancien canevas; mais ce n'étaient là toujours que des atellanes grossières, désordonnées dans la forme, licencieuses à l'excès dans le fond[1]. Bibbiena, le premier, fit représenter une comédie italienne composée selon les règles des anciens. Cette représentation eut lieu pour la première fois en 1508 à la cour d'Urbin, aux applaudissements de ce que l'Italie contenait de plus délicat et de plus policé[2]. La pièce de Bibbiena fut jouée pour la seconde fois à Rome, avec une grande magnificence, dans une fête que Léon X donna au Vatican pour Isabelle d'Este, marquise de Mantoue. Balthazar Peruzzi avait fait les décors, et, d'après Va-

1. Léon X se les faisait représenter tous les ans au Vatican. (Tiraboschi, *Storia della lett. ital.*, t. VII, part. I, c. IV, et part. III, c. III.)

2. Voir la lettre de Balthazar Castiglione. (*Castigl. lettere*, t. I, p. 156.) — Apostolo Zeno s'est trompé en disant que *la Calandra* avait été représentée à Rome d'abord, à Mantoue ensuite, puis de nouveau à Rome devant Isabelle d'Este, et enfin à Urbin. Tiraboschi a rétabli sur ce point la vérité.

sari, il n'avait rien exécuté d'aussi beau[1]. Dès 1494 ou 1495 il est vrai, Arioste, s'inspirant de Térence et de Plaute, avait composé ses deux premières comédies en prose, *la Cassaria* et *I Suppositi*, mais il ne les avait pas publiées. Elles ne furent jouées à Ferrare que peu de temps avant la publication du *Roland furieux*, c'est-à-dire vers 1516, et, alors seulement, Arioste les écrivit en endécasyllabes, c'est-à-dire en vers de onze syllabes non rimés (*versi sdruccioli*), imités des ïambes latins. Quant à la *Mandragore* de Machiavel, elle ne parut à Florence que vers 1520. La priorité de la représentation d'une comédie moderne en Italie appartient donc au Bibbiena.

La Calandra est une imitation des *Ménechmes* de Plaute, avec des Ménechmes de sexes différents, qui donnent lieu à des situations plus risquées et à des quiproquos plus graveleux. Ce qui faisait pâmer de rire Léon X et tout le Sacré Collège pourrait à peine se conter aujourd'hui. L'adultère coule à plein bord de cette comédie, très élégamment écrite, mais horriblement poivrée. Calandro, le mari grotesque et bafoué qui donne son nom à la pièce, n'est pas plus recommandable que Fulvia, son indigne épouse. Lidio et Santilla, les deux jeunes et charmants jumeaux, sont aussi roués que le valet entremetteur Fessenio, et c'est au

1. « Quando si recitò al detto papa Leone *la Calandra*, commedia del cardinale Bibbiena, fece Baldassare l'apparato e la prospettiva, che fu non manco bella, anzi più assai che quella non aveva altra volta fatto. » (Vasari, *Vita di Balthazar Peruzzi.*)

milieu d'un imbroglio rempli d'obscénités qu'ils se démènent. Rien ne montre mieux qu'une telle comédie l'état des mœurs au commencement du XVIe siècle. Mais si l'on se rappelle la nature des fêtes données au Vatican par Alexandre VI à l'occasion du prochain mariage de Lucrèce Borgia avec le duc de Ferrare, si l'on songe qu'on en était encore, dans le reste de l'Europe, aux *Mystères* et aux *Farces des saints*, on comprend le plaisir relativement délicat que les Bembo, les Sadolet, les Tebaldeo, les Castiglione et les Léon X pouvaient goûter à l'audition d'une comédie telle que *la Calandra*, et l'on tient Bernardo Dovizio pour un des meilleurs esprits de son temps[1]. Jamais, d'ailleurs, le style n'a eu plus de ressemblance avec l'homme, jamais l'un n'a été avec l'autre en plus parfait accord. *La Calandra*, par ses tournures si purement toscanes, fait songer au portrait du Bibbiena par Raphaël, et ce portrait, par son élégance facile et sa correction parfaite, rappelle en quelque sorte la manière d'écrire du Bibbiena[2].

1. *La Calandra*, ou *Calandria*, ne fut imprimée qu'après la mort du Bibbiena. Des éditions répétées en répandirent le succès par toute l'Italie : Siena, 1521, sous le titre de *la Calandria;* — Venezia, 1522, in-8°, sous le titre de *la Calandra;* — Venezia, 1523, in-12; — Roma, 1524, in-12; — Firenze, Giunti, 1558, in-8°; — Venezia, Giolito, 1562, in-12, etc. (Ginguené, *Histoire littéraire de l'Italie*, t. VI, p. 180.)

2. Un autre portrait de Bernardo Dovizio se trouve au palais Pitti. Le Bibbiena, dans ce portrait, semble un peu plus âgé que dans le portrait du musée de Madrid. Le costume est le même,

IV

ROLE POLITIQUE DU CARDINAL BIBBIENA.

Il y a deux aspects différents dans le cardinal Bernardo Dovizio. A côté de l'homme de plaisir il y a l'homme sérieux, à côté de l'homme d'esprit il y a l'homme d'affaires, à côté de l'auteur comique il y a le politique. Cela n'est-il pas indiqué dans le portrait de Raphaël? N'y saisit-on pas, en même temps que le trait spirituel, le caractère subtil et délié du personnage?.. Léon X, tout en regardant le Bibbiena comme une agréable compagnie, lui confiait à l'occasion les plus graves affaires. C'est ainsi qu'il l'employa en 1516 comme légat pontifical dans la guerre contre le

mais les accessoires sont quelque peu différents. Le bras et la main gauches sont posés comme dans le portrait de la galerie royale d'Espagne, mais on voit la main droite qui est ramenée vers le milieu du corps et qui tient un manuscrit. Une bague est passée au petit doigt de la main gauche; deux autres bagues se voient à l'index et à l'annulaire de la main droite. Ce portrait n'est pas de Raphaël; c'est une fort intéressante répétition du portrait de Madrid, avec de légères variantes. Rumohr et Passavant, sans preuves suffisantes, l'ont attribué à Girolamo da Cotignola. Il y a, en tout cas, une singulière distance entre cette copie et l'original. — Le portrait de Madrid a été gravé en 1834, sous le nom du cardinal Jules de Médicis, par M. Ludwig Grüner. Le portrait de la galerie Pitti a été gravé, sous le nom d'Inghirami, dans le *Manuel du Musée français*, n° 28.

duc d'Urbin[1], qu'il l'envoya en 1517 auprès de l'empereur Maximilien, et qu'il lui confia en 1518 le soin de décider le roi de France à se mettre à la tête d'une croisade contre les Turcs.

La fresque de la *Défaite des Sarrasins près d'Ostie*, dans la *Chambre de l'Incendie du Bourg*[2], sans consacrer encore le souvenir de ce projet de guerre sainte, montre quelle préoccupation poignante causait à Rome la crainte du Turc plusieurs années déjà avant l'ambassade du Bibbiena en France. Dans cette fresque, Léon X a pris la place de Léon IV, et Bernardo Dovizio se tient debout derrière le pape[3]. Le cardinal de Santa-Maria-in-Portico est de trois quarts à droite. Sa tête est coiffée d'une barrette rouge, d'où les cheveux s'échappent à peu près comme dans le portrait du musée de Madrid. On ne voit que le haut du corps, qui est également couvert d'un camail rouge. Le reste de la figure s'efface derrière celle du cardinal Jules de Médicis, qui sera Clément VII.

Cette idée d'une entreprise commune contre l'infidèle avait été la grande affaire du monde chrétien à la

1. Il eut alors la pénible obligation de dépouiller François-Marie della Rovere, dont il avait été huit ans auparavant le commensal et l'ami. Le duché d'Urbin fut donné par Léon X à Laurent de Médicis, qui mourut deux ans après, en 1518, des suites de ses débauches.

2. La troisième des Chambres du Vatican. (Voir *les Chambres de Raphaël au Vatican*, p. 285.)

3. Ce portrait du Bibbiena est, comme la fresque tout entière, exécuté par la main d'un élève.

fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, et devait hanter les esprits jusqu'à la bataille de Lépante. Charles VIII avait eu comme pensée dominante la conquête du « royaume grec ». Il avait acheté ses droits sur Constantinople à un descendant des Paléologues[1], se faisait appeler roi de Jérusalem, et considérait Naples comme une étape nécessaire sur la route de Byzance. François Ier lui-même, au début de son règne, n'eut d'autre pensée que la croisade. Le jeune vainqueur de Marignan venait de jeter les bases d'une alliance avec Ferdinand le Catholique et l'empereur Maximilien, en vue d'effacer en commun « le grand opprobre turc ». L'envoyé de Léon X fut donc admirablement accueilli; il le fut d'autant mieux que sa personne et son esprit plurent singulièrement au roi. On lui fit à Paris une entrée magnifique, et, durant tout son séjour en France, on le combla des plus flatteuses attentions[2]. Le roi offrit au pape quarante mille hommes, qu'il avait le projet de commander en personne[3]. Léon X, qui avait d'abord agréé cette proposition, rappela brusquement son ambassadeur, et Bernardo Dovizio ne rapporta que de l'argent, qui passa dans le

1. L'acte, daté de Rome le 6 septembre 1594, a été publié dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions,* volume XVIII. (Voir à ce sujet le beau travail de M. Julian Klaczko, dans le numéro du 15 octobre 1878 de la *Revue des Deux Mondes.*)

2. François Ier lui donna l'évêché de Coutances, en Normandie.

3. Cela résulte d'une lettre écrite par Bernardo Dovizio au cardinal de Médicis. Cette lettre a été traduite en français par Belforêt.

torrent des prodigalités pontificales... Six ans plus tard, au lendemain de la bataille de Pavie, François Ier sollicitait l'alliance de Soliman et jetait les bases du traité solennel de 1536, par lequel la France des Valois, au grand scandale du XVIe siècle, regardait la Turquie comme un élément de l'équilibre européen. C'en était fait dès lors et à tout jamais de la croisade.

Comment, en 1518, le cardinal-légat échoua-t-il dans son entreprise au moment où tout concourait à la faire réussir? Parce qu'il fut mordu tout à coup d'une suprême ambition. François Ier, dans des entretiens intimes, avait fait luire à ses yeux le mirage du souverain pouvoir. Léon X, dont les jours étaient comptés, succomberait bientôt et le Bibbiena serait alors, comme futur pape, le candidat du roi de France. Bernardo Dovizio, parti de rien, pourrait poser sur sa tête la triple couronne. Une telle perspective produisit sur le cardinal de Santa-Maria-in-Portico l'effet d'un éblouissement. Cet homme d'un esprit si sagace, ce politique si délié, ouvrit ostensiblement l'oreille à de pareilles propositions. Léon X en fut instruit, et le pauvre Bibbiena fut perdu. Rappelé à Rome à la fin de 1519, il tomba malade peu de temps après, et mourut au Vatican le 9 novembre 1520[1]. On crut, et Bernardo Dovizio

1. Le cardinal Bibbiena, comme secrétaire intime du pape, avait un appartement au Vatican. Cela ressort d'une lettre de Léon X au Bibbiena : « Dabimus operam, ut quæ prior nostrarum ædium pars vacua erit, tua sit. » Pâris de Grassis raconte que le Bibbiena, qui n'avait pas de maison à Rome, mourut dans le palais du pape :

lui-même crut à un empoisonnement[1]. Voyant venir la mort, le Bibbiena prit ses dernières dispositions, et voulut que son corps fût porté dans le sanctuaire de Notre-Dame de Lorette, dont il était le protecteur. Il n'en fut rien fait. On le déposa dans l'église de l'Aracœli, où l'on voit encore son épitaphe[2]. Vivant, il s'était cru sur le point de monter au Capitole, et il était tombé du haut de la roche Tarpéienne. Mort, il fut enseveli au sommet du mont Capitolin[3]. Il avait gravi successivement tous les degrés de la fortune; un seul lui restait à franchir; le pied lui manqua, et il roula dans l'abîme... Que ne sut-il s'en tenir à sa passion pour les lettres, à son amour pour les arts! Il avait largement puisé à ce fonds commun d'humanité qui est de tous les temps et en dehors duquel il n'y a rien

« Hic die Veneris novembris IX ann. in palatio papæ mortuus sit, nec habeat propriam domum ad quam possit deferri, mendicavimus domum in Burgo veteri Sitino, ubi olim cardinalis de Aracœli habitavit... »

1. Le poison lui aurait été administré dans un œuf. (Paul Jove, *Éloge de Bernardo da Bibbiena.*) — On a prétendu que le Bibbiena avait conspiré contre Léon X et que celui-ci l'avait fait empoisonner. Pâris de Grassis raconte que le corps ayant été ouvert par ordre du pape, on ne trouva pas trace de poison. Selon Tiraboschi, le Bibbiena mourut de désespoir d'avoir encouru la disgrâce du pape.

2. Le cardinal Bibbiena laissa un frère, Pietro da Bibbiena, qui fut nonce du pape à Venise, où il mourut. Un autre de ses frères, ou peut-être de ses neveux, Bartolommeo da Bibbiena, s'acquit une certaine réputation comme écrivain.

3. On sait que l'Aracœli est bâtie au sommet le plus élevé du Capitole, sur l'emplacement qu'occupait, dans l'ancienne Rome, le temple de Jupiter Capitolin.

de durable. Ne savait-il donc pas que c'est seulement par les choses de l'esprit que l'homme se survit à lui-même? Honneurs, dignités, pouvoir, richesse, tout ce qu'il avait si péniblement amassé fut d'un seul coup dispersé par le vent de la mort. Seules, les œuvres de son intelligence sont restées[1]... Son portrait et une salle de bain décorée pour lui au Vatican[2] lui ont valu de vivre, à travers les siècles, en compagnie de Raphaël.

1. Outre *la Calandra,* le chanoine Bandini cite, de Bibbiena, des *Lettres,* des *Rime* et divers opuscules dont il donne le catalogue dans son ouvrage intitulé : *Il Bibbiena, ossia il ministro di stato,* etc., publié à Livourne en 1758. — On peut voir aussi, sur Bernardo Dovizio : Bembo, *Epist.,* lib. VII, X et XVI; Guichardin, *Hist.,* liv. II, XII ; Paul Jove, *in Elog.;* Garimberg, I, c. IV ; Ughel, *Ital. sacra;* La Roche Posai, *Nomencl. Cardin.;* Aubery, *Histoire des cardinaux;* Belforêt, Vasari, Victorel, Ciaconius, etc.

2. Cette salle de bain, située au troisième étage du palais (au-dessus des Loges de Raphaël), fut peinte à fresque sous la direction de Raphaël et sur ses dessins. On y voit les *Triomphes de l'Amour,* traités dans le goût de l'antique et avec la tenue dont le Sanzio ne s'est jamais départi. Bembo, dans une lettre écrite au Bibbiena le 19 avril 1516, lui annonce, de la part de Raphaël, que les sujets qu'il avait indiqués pour sa salle de bain vont être terminés, et lui demande de lui envoyer la description des autres sujets qui devront compléter cette décoration. (Voir *Raphaël et l'Antiquité,* t. II, p. 141.)

PORTRAIT

DE

BALTHAZAR CASTIGLIONE

Parmi les beaux esprits qui forment l'entourage de Léon X et l'intimité de Raphaël, il n'en est pas de plus brillant et de plus sympathique que le comte Balthazar Castiglione. Naissance, honneurs, esprit, beauté, fortune, il eut tout pour lui. Politique habile, capitaine distingué, diplomate heureux, poète, érudit, moraliste, passionné pour les arts, honnête homme et parfait gentilhomme, il est resté le type par excellence du grand seigneur et de l'homme de cour. Son portrait par Raphaël est un des plus beaux portraits du musée du Louvre, un des monuments les plus précieux de l'iconographie du XVIe siècle... Connaissons l'homme d'abord, nous le reconnaîtrons ensuite dans son portrait.

I

BALTHAZAR CASTIGLIONE ET LES CASTIGLIONE.

En parcourant la liste de ses aïeux, Balthazar Castiglione pouvait remonter jusqu'aux anciens temps de la féodalité lombarde. A la fin du xe siècle (d'après une tradition recueillie par Sigonio), Corrado, fils du comte Berengario, aurait reçu de l'Église de Milan le château de Castiglione, sur le territoire de Seprio, et, du nom de cette résidence, aurait fait un nom de famille. De là vint le blason des Castiglione, qui *porte de gueules au lion rampant d'argent soutenant à dextre un castillon d'or*. POVR NON FAILLIR fut la devise qui compléta ce blason[1]. Bernardo, fils de Corrado, est nommé dans un document de l'année 1033[2]; puis il y a une lacune d'une centaine d'années dans les fastes de cette maison, qui reparaissent au XIIe siècle, pour tenir désormais une place considérable dans l'histoire de la Péninsule. En 1140, on voit Corrado Castiglione, fils d'Ottone et petit-fils de Bernardo, faire grande

1. On voit à Côme, sur une plaque de marbre placée au-dessus de la porte du palais Branda Castiglione (Branda Castiglione, évêque de Côme, mourut en 1466), l'écu des Castiglione surmonté d'un héraut qui émerge d'un cimier tout empanaché et qui porte la susdite devise : POVR NON FAILLIR.

2. Ce document a été publié en 1671 par Girolamo Biffi, dans un ouvrage sur les Visconti.

figure auprès de l'empereur Conrad[1]. Un autre Corrado Castiglione[2] joue un rôle prépondérant pendant la majeure partie du XIIIe siècle. Après avoir conquis la seigneurie de Milan pour Pagano della Torre, il refuse de se soumettre à la tyrannie de Nappo, et embrasse le parti d'Ottone Visconti. Son château est rasé et sa tête mise à prix; mais, après la victoire remportée à Desio par les Visconti sur les Torriani, il rentre en triomphateur dans sa patrie, ce qui ne l'empêche pas, dès que Nappo meurt en 1279, de redevenir Torrianiste[3]. Parmi ses descendants, il faudrait nommer surtout le cardinal Branda Castiglione, qui fut un des personnages les plus considérés de la fin du XIVe siècle et du commencement du XVe[4]... Telle était, depuis cinq

1. Ce Corrado Castiglione eut un frère, Giovanni, marié à Cassandra Crivelli.

2. Petit-fils du Corrado de 1140, et fils de Guido et de Gigliola Marcellini.

3. Il avait épousé Isola di Luigi Lampugnani, et marié sa fille aînée Giulia à Francesco della Torre, dont le fils Guido fut seigneur de Milan.

4. Inscrit en 1374 au Collège des nobles jurisconsultes, lecteur à l'université de Padoue en 1389, envoyé à Rome afin de gagner Boniface IX à Jean Galéas, légat en Allemagne, évêque de Plaisance en 1404, nommé cardinal par Jean XXII en 1411, créé comte palatin par l'empereur Sigismond en 1417, évêque de Lisieux en 1420, légat en Hongrie pour y combattre les hussites en 1421, membre des plus actifs du concile de Florence en 1435, évêque de Sabine en 1440, il meurt en 1443, à l'âge de quatre-vingt-treize ans. On voit son mausolée dans l'église collégiale de Saint-Laurent-et-Saint-Étienne, à Castiglione. — Un autre Branda Castiglione, petit-neveu du précédent, est enterré à l'église Sainte-Marie-des-Grâces, à

cents ans, la longue suite d'hommes illustres auxquels se rattachait latéralement le comte Balthazar, de la branche mantouane des Castiglione.

Cette branche mantouane avait eu pour chef Francesco Castiglione[1], dont le fils, Cristoforo, fut nommé fastueusement *il Monarca delle leggi*. En 1385, le « Monarque des lois » avait été créé conseiller ducal et inscrit dans le livre d'or des nobles jurisconsultes, où figurait, depuis onze ans déjà, l'illustre Branda. Cristoforo était guelfe. Tour à tour vainqueur et vaincu, on l'avait vu magnanime dans la fortune et stoïque dans l'adversité. Il était mort à Pavie, le 16 mars 1414, à l'âge de quatre-vingts ans, estimé de ses ennemis autant qu'aimé de ses amis[2]. Sa femme, Antonia da Baggio[3], lui avait donné six enfants : Giovanni, Caterina, Francesco, Orsina, Isabella, Baldas-

Milan, dans un de ces délicieux tombeaux où la sculpture du xve siècle savait charmer la mort en rappelant la vie. Au sommet de ce monument, un couple de dieux marins, empruntés à l'antiquité, montre au spectateur le portrait de ce Branda Castiglione mort en 1493. Branda avait épousé Margarita, fille de Pioramonte Graziani da Cotignola, morte en 1486.

1. Marié à Barbara, fille de Guglielmo Birago.

2. Après la fin tragique de Giammaria, il fut nommé lecteur à l'université de Parme (1412) et à l'université de Pavie (1413). L'empereur Sigismond l'avait créé comte palatin. Les flammes dévorèrent plusieurs fois sa bibliothèque. Ses œuvres furent imprimées à Venise en 1560. On voyait jadis son buste dans l'église de Saint-Thomas des Dominicains, à Pavie.

3. En 1412, les deux frères d'Antonia, Andrea et Paolo Baggio, furent mis à mort par le duc Giammaria.

sare. Ce dernier s'illustra dans la carrière des armes. Condottiere au service de Philippe-Marie Visconti, il combattit avec Niccolo Piccinino en 1434 dans la guerre contre Eugène IV, et prit, avec Guido Torello, une part glorieuse à la victoire de Ponza[1]. Il mourut âgé de soixante-quatre ans, le 14 janvier 1478, à Mantoue, où il avait établi sa résidence. Il avait épousé Polissena, fille du chevalier Alessandro Lisca, de Vérone, héritière de Casatico et de Pelalucco, et en avait eu trois fils et une fille : Carlo, Baldassare, Cristoforo et Barbara. Cristoforo fut un des héros de la bataille du Taro, où il se fit tuer[2]. Sa femme, Luigia, fille d'Antoine Gonzague, était citée parmi les femmes les plus remarquables de ce temps. Elle avait été

1. Ce fut à la bataille de Ponza qu'Alphonse d'Aragon fut fait prisonnier. Louis Gonzague, devenu marquis de Mantoue, voulut avoir près de lui le brave Baldassare; mais François Sforza le réclama comme lui appartenant et le nomma généralissime de ses troupes. Il l'envoya auprès de l'empereur Frédéric III, pour appuyer les droits des Sforza au duché de Milan. Baldassare fut ensuite chargé d'accorder entre eux les Lucquois et les Florentins, qui s'en étaient remis à l'arbitrage du marquis de Mantoue, et il s'acquitta avec succès de cette difficile mission.

2. « Nombre de vaillants Italiens restèrent sur le carreau, entre autres les Gonzague, parents du général, qui étaient cinq ou six et se firent tous tuer. » (Michelet, *Histoire de France,* t. VII, p. 55.) Michelet confond, avec les Gonzague, Cristoforo Castiglione, qui avait épousé une Gonzague. Cristoforo, d'ailleurs, ne mourut pas sur le champ de bataille, mais il ne survécut que peu de temps à ses blessures. Il fut enseveli sous le magnifique mausolée élevé à son père dans l'église de Sant' Agnese de Mantoue. Ce monument n'existe plus.

choisie, en 1481, pour accompagner en France Claire Gonzague, qui venait d'épouser le duc de Montpensier, et était revenue près d'Isabelle d'Este, dont elle demeura la conseillère et l'amie. Cristoforo lui laissa cinq enfants : Anna, Gerolamo, Francesca, Baldassare et Polissena. Anna, sous le nom de Laura, fut religieuse au couvent de Sainte-Paule, à Mantoue ; Gerolamo devint prieur de Santa Maria di Marcaria, et mourut jeune encore en 1506; Francesca épousa Tommaso Strozzi ; Polissena fut mariée à Giacomo Boschetti, comte de San Cesareo ; Baldassare fut le comte Balthazar Castiglione. Riche d'un abondant patrimoine d'honneur et de gloire, Balthazar Castiglione se rattachait donc à une longue série d'héroïques ancêtres.

Balthazar naquit au château de Casatico dans le Mantouan, le 6 octobre 1478. Il eut pour père un vrai brave, pour mère une femme de grande distinction. Philippe Beroalde l'Ancien dirigea son éducation : Georges Mérula lui apprit le latin ; Démétrius Calchondyle lui enseigna le grec. Il n'en fut pas moins passionné pour la langue de son pays et pour les idées de son temps. A une rare culture intellectuelle, il joignait un extérieur agréable, et était passé maître dans tous les exercices où devait exceller un parfait chevalier. Ce fut à la cour de Milan qu'il obtint ses premiers succès. Il avait seize ans en 1494, quand Charles VIII arriva en Italie, dix-sept ans en 1495, quand il perdit son père à la bataille de Fornoue, vingt-deux ans en 1500,

quand Louis Sforza, chassé du Milanais, fut enfermé à Loches. Depuis plusieurs années déjà il s'était attaché au marquis de Mantoue, François Gonzague, et avait été parmi les chevaliers qui l'accompagnèrent à Milan pour y complimenter Louis XII en 1499. François Gonzague ayant pris parti pour la France dans la guerre contre Naples, Balthazar Castiglione fit campagne avec lui, combattit à ses côtés à la bataille de Garigliano, et se retira à Rome après le désastre de cette journée (1503)[1]. Jules II venait d'y être nommé pape, et le duc d'Urbin, Guidobalde, était accouru pour lui rendre hommage. César Gonzague figurait en première ligne parmi les courtisans du duc d'Urbin. Il était cousin et collaborateur poétique du Castiglione; ce fut lui qui le présenta. Balthazar Castiglione, séduit par les qualités personnelles du duc, demanda au marquis de Mantoue la permission d'entrer à la cour d'Urbin... En ce temps-là, les seigneurs italiens rivalisaient entre eux pour attirer les littérateurs, les poètes, les savants, les artistes, et les gardaient près d'eux avec un soin jaloux. Leur prendre un de ces hommes d'élite, c'était dérober quelque chose au plus précieux de leur trésor... François Gonzague, qui savait plaire à Jules II en contribuant à la renommée de la cour d'Urbin, consentit à se séparer du Castiglione, mais à

1. Les Français et leurs alliés furent battus par les Espagnols sur les rives du Garigliano. La déroute fut complète. François Gonzague quitta alors le service de la France et permit à Balthazar Castiglione de se fixer à Rome

contre-cœur, et il en garda pendant quelque temps rancune.

Balthazar Castiglione passa à la cour d'Urbin les douze plus belles années de sa vie, de 1504 à 1516, c'est-à-dire de vingt-six à trente-huit ans, se partageant entre les lettres et les arts, la diplomatie et les armes, dans tout l'éclat de sa jeunesse, arbitre du goût, passant à juste titre pour le plus brillant gentilhomme de la cour la plus brillante de la Péninsule... On le voit, en 1505, à la tête de cinquante hommes d'armes, accompagner son nouveau seigneur dans la guerre de Romagne contre le duc de Valentinois. Rendu presque aussitôt aux loisirs de la paix, il compose, avec son ami César Gonzague, les stances pastorales de *Tircis*, que tous deux récitent *pastoralmente*, devant la duchesse d'Urbin [1]. En lisant ces octaves dialoguées, entremêlées d'une *canzonetta*, d'un chœur et d'une danse mauresque, on croit entendre un harmonieux prélude à l'*Aminta* du Tasse et au *Pastor fido* de Guarini... Le diplomate apparaît au cours de l'année 1506. Le roi Henri VII avait chargé l'abbé de Glastonbury et Gilbert Talbot, ses ambassadeurs auprès de Jules II, de remettre à Guidobalde l'ordre et les insignes de la

1. Ce drame champêtre se passe entre les trois pasteurs Iolas, Tircis et Dametas. Dédié à la duchesse d'Urbin, il fut imprimé pour la première fois à Venise, en 1553, par les fils d'Alde Manuce (in-8°). Dans cette pastorale, les plus grands éloges sont prodigués au duc et surtout à la duchesse d'Urbin, ainsi qu'aux principaux personnages de sa cour.

Jarretière[1]. Le Castiglione se rend en Angleterre pour y recevoir l'accolade au nom du duc. Il part le 10 juillet 1506, en compagnie de Francesco Ceci[2], emportant de riches présents, des chevaux, des faucons, des matières précieuses et des œuvres d'art, parmi lesquelles *le Petit saint Georges* que Raphaël venait de peindre à l'intention du roi d'Angleterre[3]. Arrivé le 20 octobre, on le conduit en grande pompe à Londres auprès du roi. La cérémonie terminée, il visite tous les chevaliers de l'ordre, laisse partout de magnifiques souvenirs, et revient à Urbin au mois de février 1507. Il repart presque aussitôt pour Milan, chargé d'une nouvelle ambassade auprès de Louis XII. En 1508, le bon Guidobalde meurt, et cette mort arrache à Balthazar Castiglione des regrets dont l'accent attendri nous pénètre encore aujourd'hui d'une véritable émotion. Le nouveau duc François-Marie della Rovere l'envoie aussitôt à Gubbio pour rattacher cette ville au duché d'Urbin. L'année suivante, 1509, la ligue de Cambrai ayant été conclue et François-Marie ayant été nommé gonfalonier de l'Église, Balthazar Castiglione prend place comme homme de guerre auprès du neveu de Jules II. C'est lui qui, en 1511, après le meurtre d'Alidosio, parvient à calmer la colère du pape. En récompense de tels services, il reçoit

1. Déjà Frédéric de Montefeltro, duc d'Urbin et père de Guidobalde, les avait reçus du roi Édouard IV.

2. Fils de Battista Ceci, d'Urbin.

3. Ce tableau est à la galerie de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.

en 1513 le château de Novilara[1] avec le titre de comte. A l'avènement de Léon X, il est accrédité comme ambassadeur à Rome, où il reste jusqu'en 1516. Raphaël l'avait connu en 1506 à la cour d'Urbin. Il le revit à Rome, sous Jules II, en 1511, puis sous Léon X de 1513 à 1516. Durant ces trois dernières années, le grand artiste et le grand seigneur se lièrent de la plus étroite amitié, et ce fut vers 1515 que Raphaël fit le portrait du comte Castiglione[2]; non pas un de ces portraits officiels, qui montrent le personnage affublé d'un costume d'apparat et d'une mine de circonstance, mais un portrait intime et familier, dans lequel on sent que le modèle s'est livré au peintre avec abandon, et que le peintre a pris avec effusion possession d'un ami.

II

DESCRIPTION DU PORTRAIT DE BALTHAZAR CASTIGLIONE.

En 1515, Balthazar Castiglione avait trente-sept ans et paraissait bien les avoir. Les sept lustres et demi qu'il portait pesaient lourdement déjà sur lui, un certain embonpoint l'avait envahi, la jeunesse l'avait

1. Sur le territoire de Pesaro.

2. Une lettre du cardinal Bibbiena, adressée au Bembo le 19 avril 1516, est le document le plus ancien qui fasse mention de ce portrait.

abandonné, et il semblait fait désormais pour le conseil plutôt que pour l'action. Raphaël l'a représenté presque de face, légèrement tourné vers la gauche, vêtu d'un costume qui a quelque chose d'opulent, sans rien de voyant. La coloration de la tête paraît d'autant plus chaude que les tons du vêtement, oscillant entre le noir et le gris, sont comme neutres et éteints. La barrette, de velours noir, portant à sa base une coiffe agrémentée de broderies également noires, est surmontée d'un large toquet de même étoffe et de même couleur. Ce toquet, dont les pans tailladés se relèvent au-dessus de l'oreille gauche, tombe de côté sur l'oreille droite[1]. Une chemise blanche, chiffonnée plutôt que plissée, cache le haut de la poitrine. Sur cette chemise est passé un vêtement de velours noir complètement ouvert par devant, dont le collet, de forme carrée, se dresse derrière le col. Des manches bouffantes, en grosse peluche grisâtre, se drapent largement sur les bras, tandis que, sur les avant-bras, reparaissent les manches noires du vêtement. Un plastron, enfin, de même étoffe que les manches bouffantes et orné de pièces en velours noir, couvre le bas de la poitrine et complète ce costume, qui n'a rien de pompeux et qui ne rappellerait en rien l'homme de guerre, si le pommeau d une épée ne se voyait sur la hanche gauche.

Ainsi vêtu, le comte Balthazar Castiglione est assis, vu à mi-corps, les mains ramenées l'une sur l'autre

1. Une médaille est fixée sur le côté droit de cette coiffure.

dans une attitude pleine d'abandon et de familiarité. Sa tête est belle de forme et d'une certaine puissance. Une barbe soyeuse, d'un blond foncé, encadre le visage, couvre toute la partie inférieure de la face et remonte le long des joues jusqu'aux tempes, où elle se confond avec les cheveux. Le front, très dégagé par la barrette, est d'un large développement; la lumière s'y trouve naturellement concentrée, comme au foyer même de l'esprit et de la pensée. D'épais sourcils blonds couronnent les yeux, qui sont d'un bleu très intense et d'un admirable dessin. Les paupières, bien ouvertes, les découvrent entièrement, de manière à ne rien voiler de leur clarté. Le grand charme de ce visage est dans le regard, qui est doux et ferme à la fois, loyal et sincère au plus haut point. Le nez n'est pas d'une forme irréprochable. La bouche, aux lèvres un peu fortes, est petite, spirituelle, aimable, bienveillante. Les joues sont hautes en couleur et respirent la santé. Tous les traits sont en parfait accord les uns avec les autres, expriment instantanément la même pensée, sans l'ombre de réticence ni de duplicité. On se sent entraîné par une singulière puissance d'attraction vers ce personnage, en qui tout est franchise, honnêteté, bonté. Ce portrait est d'une large et magistrale exécution. La vie et l'intelligence s'y montrent avec plénitude. Le dessin de la tête n'a rien de sec, et il est remarquable de pureté. Les contours, pris dans la couleur et fondus dans le modelé des chairs, sont pour ainsi dire insaisissables. Raphaël, en présence d'un

modèle dont il connaissait les qualités maîtresses, a peint de verve, d'une main sûre, rapidement, sans la moindre hésitation.

Voilà un de ces portraits amis avec lequel il fait bon vivre, une de ces compagnies qu'on voudrait ne quitter jamais. « Être avec les gens qu'on aime, dit La Bruyère, cela suffit; rêver, leur parler, ne leur parler point, penser à eux, penser à des choses plus indifférentes, mais auprès d'eux, tout est égal. » Balthazar Castiglione fut de ceux-là pour ses contemporains, et il revit pour nous dans son portrait... Nous avons dit quelle amitié le liait à Raphaël. La lettre célèbre écrite par ce dernier au sujet de la *Galatée* suffit pour montrer quel idéal de perfection ces deux hommes poursuivaient en commun[1]. Le Castiglione était d'ail-

1. « Seigneur comte, j'ai fait, de différentes manières, plusieurs dessins sur les indications de Votre Seigneurie. Tout le monde en est content, si tout le monde ne me flatte point; mais, à mon propre jugement, je ne saurais être satisfait si vous-même ne l'êtes. Je vous envoie ces dessins pour que Votre Seigneurie en choisisse quelques-uns, si elle en trouve qui lui paraissent dignes d'elle. Notre seigneur le pape, en me faisant honneur, m'a mis un grand fardeau sur les épaules : c'est la charge de la fabrique de Saint-Pierre. J'espère bien n'y pas succomber, d'autant que le modèle que j'ai fait plaît à Sa Sainteté et à quantité d'autres bons esprits. Mais je m'élève en pensée plus haut encore. Je voudrais trouver les belles formes des monuments antiques. Je ne sais si mon vol ne sera pas celui d'Icare. Vitruve m'apporte de grandes lumières, mais pas autant qu'il m'en faudrait. Quant à la *Galatée*, je me tiendrais pour un grand maître si la moitié seulement de toutes les choses que Votre Seigneurie m'écrit à ce sujet s'y trou-

leurs le centre et l'oracle d'un cercle qui comprenait dans une même intimité Bembo, Sadolet, Béroalde, Bibbiena, Navagero, etc. Léon X lui-même l'avait en particulière affection. Balthazar n'en quitta pas moins Rome en 1516 et se retira à Mantoue, quand le pape eut enlevé le duché d'Urbin à François-Marie della Rovere, pour le donner à Laurent II de Médicis[1].

Les Gonzague jugèrent alors le moment opportun pour reconquérir le Castiglione. Ils lui prodiguèrent les plus tendres caresses, et, voulant le fixer à Mantoue, le marièrent avec Ippolita, fille de Guido Torelli[2] et de Giovanna Bentivoglio[3]. Balthazar Castiglione était alors âgé de trente-huit ans. Il avait dû, dans sa jeunesse, épouser Clarisse de Médicis, fille de Pierre de Médicis et d'Alphonsine Orsini[4]. Ce mariage, arrangé pendant

vait réellement; mais je reconnais dans vos paroles l'amour que vous me portez, et je vous affirme que, pour peindre une belle femme, j'ai besoin d'en voir plusieurs, à la condition que Votre Seigneurie soit avec moi afin de m'aider à choisir. Mais, étant privé de bons juges et de belles femmes, je me sers d'une certaine idée qui me vient à l'esprit. Si cette idée a quelque excellence, je ne sais; c'est à quoi cependant je m'efforce d'atteindre. Je me recommande à Votre Seigneurie. — De Rome. RAPHAEL. »

1. François-Marie s'était lui-même réfugié à Mantoue, chez son beau-père.

2. Des comtes de Monte-Chiarugolo.

3. Fille de Jean Bentivoglio.

4. Cette Clarisse était fille de Pierre de Médicis et sœur de Laurent II, qui épousa Madeleine de La Tour-d'Auvergne, dont il eut Catherine de Médicis; elle était donc tante de la future reine de France.

l'exil des Médicis, allait être conclu, quand Lucrèce de Médicis, sœur de Pierre et tante de Clarisse, voulant ménager à sa famille de puissants alliés dans Florence, reprit la parole donnée par son frère et maria sa nièce à Philippe Strozzi[1]. En 1516, tout cela était oublié, et le mariage du comte Castiglione avec Ippolita Torelli fut célébré, sous les auspices du marquis Frédéric de Mantoue, par des fêtes et des réjouissances publiques qui n'étaient de mise que pour les mariages princiers. Un fils, né en 1517, fut le premier fruit de cette union. Une fille suivit; et la jeune comtesse mourut, le 20 août 1520, en mettant au monde un troisième enfant[2]. Le Castiglione fut inconsolable. Les quatre

1. Comme il y avait une loi qui défendait toute alliance avec les rebelles, Philippe Strozzi, à la suite de ce mariage, fut condamné à cinq années d'exil et confiné durant trois ans dans le royaume de Naples. Quand les Médicis rentrèrent à Florence en 1512, ce fut à Julien d'abord, puis à Laurent, frère de Clarisse, qu'échut le gouvernement de Florence. A la mort de Laurent, le cardinal Jules de Médicis fut chargé du pouvoir. Clarisse, alors, commença de se plaindre. Quand le cardinal de Médicis fut devenu pape sous le nom de Clément VII et qu'Hippolyte et Alexandre de Médicis lui eurent succédé dans le gouvernement de Florence, son ressentiment ne connut plus de bornes. En 1527, elle quitta Rome mise à sac, vint à Florence où régnait une grande agitation contre les Médicis, se mit à la tête des révoltés et força Hippolyte et Alexandre à la fuite. Clarisse mourut l'année suivante (1528). Les Strozzi avaient épousé sa haine et devinrent les plus dangereux ennemis des Médicis. Philippe Strozzi, son mari, fut fait prisonnier à Monte-Murlo en 1537, et se tua dans sa prison. Pierre Strozzi, son fils, fut maréchal de France et commanda dans la guerre de Sienne.

2. Ippolita Torelli, ensevelie à Mantoue, partagea le mausolée

années qu'il venait de passer, de 1516 à 1520, avaient été pour lui quatre années de bonheur, quatre années de recueillement et de productions littéraires. Ce fut alors que, dans un repos complet d'esprit et dans une entière satisfaction de cœur, il écrivit les meilleures de ses poésies latines et le *Cortegiano* (le livre de l'homme de cour[1]), qui l'a rendu célèbre.

De tous les points de vue d'où l'on se puisse placer pour examiner la physionomie de Balthazar Castiglione, le point de vue littéraire étant le principal, il importe de s'y arrêter. Ce ne sera pas quitter notre sujet, ce sera l'éclairer d'une lumière qui lui est indispensable.

III

BALTHAZAR CASTIGLIONE DANS LE TABLEAU DE LORENZO COSTA REPRÉSENTANT ISABELLE D'ESTE COURONNÉE PAR L'AMOUR.

Balthazar Castiglione s'était consacré dès sa jeunesse à la poésie. Nous l'avons vu sous l'habit pasto-

qui fut élevé, neuf ans plus tard, à Balthazar Castiglione. Elle laissa trois enfants : un fils, Camillo, et deux filles, Anna et Ippolita. Anna fut mariée d'abord au comte Alessandro d'Arco, puis au comte Ippolito Gazzoldo. Ippolita épousa Ercole Turchi de Ferrare. Nous dirons, à la note 1 de la page 81, ce que devint Camillo.

1. Il faut traduire le mot *cortegiano* par *homme de cour* et non par *courtisan*, comme on le fait généralement.

ral, en 1505, réciter devant la duchesse d'Urbin les octaves dialoguées du drame de *Tircis*. Ce souvenir, lointain déjà en 1515 ou 1516, nous ramène cependant au portrait, ou plutôt à l'iconographie du Castiglione.

Parmi les peintures qui rappellent les représentations quintessenciées où se plaisaient les cours de Mantoue et d'Urbin au commencement du XVIe siècle, il en est une au musée du Louvre, dans laquelle Lorenzo Costa montre Isabelle d'Este couronnée par l'Amour, au milieu d'une mythologie accommodée au goût de la Renaissance. Vasari dit que les figures qui composent ce tableau sont pour la plupart des portraits[1], et c'est ce que prouve le caractère individuel dont elles sont revêtues. Regardez à gauche, sur le premier plan, le jeune héros, qui, après avoir tranché la tête du dragon légendaire, s'appuie sur la hallebarde à l'aide de laquelle il vient d'accomplir cet exploit : comparez ce personnage à celui dont nous venons d'étudier le portrait peint par Raphaël, tenez compte de la différence d'âge, et vous reconnaîtrez Balthazar Castiglione. La tête n'est-elle pas de part et d'autre semblablement construite? N'est-ce pas le même développement du front? Ne retrouve-t-on pas les mêmes yeux et le même regard, le même nez moyen, dont la ligne est un peu défectueuse, la même bouche petite et aimable, la même barbe enfin, de même couleur, plan-

1. Vasari, t. IV, p. 242.

tée de même et mêmement taillée? L'exécution seule de ces deux portraits diffère. A la grâce maniérée d'un *quattrocentista* et à la langueur d'expression que commande la mise en scène du sujet traité par Lorenzo Costa, Raphaël a substitué la franchise de pinceau d'un vrai maître et la simplicité naturelle d'un véritable portrait. Rien de surprenant, d'ailleurs, à rencontrer Balthazar Castiglione dans le tableau du peintre ferrarais. Ce tableau fut exécuté vers 1506[1] et placé dans le palais de Saint-Sébastien à Mantoue[2]. Le Castiglione, alors âgé de vingt-huit à trente ans, avait quitté la cour de Mantoue pour celle d'Urbin; mais François Gonzague, nous l'avons vu, ne s'était résigné qu'à contre-cœur à cette séparation, et il espérait bien reconquérir un jour l'homme éminent qu'on lui avait ravi. Placer Balthazar Castiglione au premier plan d'une épopée romanesque dont Isabelle d'Este était l'héroïne, n'était-ce pas flatter le désir secret du prince? N'était-ce pas dire non seulement que le Castiglione avait appar-

1. Lorenzo Costa vécut longtemps à la cour des Gonzague. De 1510 jusqu'à sa mort, en 1535, il reçut du marquis de Mantoue une pension de six cent soixante-neuf lires et douze sous, plus une maison à Mantoue et d'autres avantages considérables (Vasari, t. IV, p. 241, note 4). Il avait sans doute travaillé déjà pour François Gonzague avant 1510, et le tableau qui nous occupe pourrait bien remonter à 1506.

2. En 1630, lors du sac de Mantoue par les Allemands, le palais de Saint-Sébastien fut dévasté et tous les trésors qu'il contenait furent dispersés. Ce palais, depuis lors, fut converti en prison. Le tableau de Lorenzo Costa est au musée du Louvre sous le n° 175 des Écoles italiennes.

tenu au marquis de Gonzague, mais qu'on le considérait comme lui appartenant encore? La convenance historique s'accorde donc ici avec les apparences pittoresques[1].

Quel complément délicieux au portrait de Raphaël, et quel piquant rapprochement! A côté de l'homme parvenu à la maturité de son âge et à l'apogée de sa situation, à côté du personnage représenté dans la réalité de sa vie et de son costume de chaque jour, voilà le jeune homme avec le charme de sa grâce et l'éclat de sa printanière beauté, entouré d'un appareil théâtral, transfiguré par l'allégorie, accoutré d'accessoires mythologiques, jouant un des premiers rôles dans une de ces cours affolées de prétentions littéraires et d'érudition classique. Le Castiglione en *Tircis* devait être ainsi.

Ce qu'il avait été comme poète en 1505, il l'était encore en 1515, au moment où Raphaël nous montre son portrait. Son mariage avec Ippolita Torelli allait porter à leur apogée ses facultés poétiques, et lui inspirer ces élégies latines, tant vantées par les contemporains[2]. Nous n'en retiendrons qu'une, qui tient au vif de notre sujet; c'est celle où le comte Castiglione, plaçant devant son portrait Ippolita Torelli, sa femme, lui prête les vers dont voici la traduction : « Ton

1. Voir ce que nous avons dit déjà de ce tableau à la page 216 et aux pages suivantes du tome Ier de *Raphaël et l'Antiquité*.

2. Les rares poésies italiennes de Balthazar Castiglione sont également estimables.

image, peinte de la main de Raphaël, peut seule alléger mes soucis. Cette image fait mes délices; c'est à elle que j'adresse mes sourires; elle est ma joie; je lui parle, et je suis tentée de croire qu'elle va répondre à mes paroles. Souvent ce portrait semble vouloir me dire quelque chose de tes sentiments et de ta volonté, et me parler en ton nom. Ton enfant te reconnaît et essaye devant toi ses premières paroles. C'est ainsi que je me console et que je trompe la longueur des jours[1]. » La note est juste, elle a de la tendresse, de la sensibilité, et cependant ne nous offre plus guère

1. Sola tuos vultus referens, Raphaelis imago
Picta manu, curas allevatusque meas.
Huic ego delicias facio, arrideoque jocorque,
Alloquor, et tanquam reddere verba queat.
Assensu nutuque mihi sæpe illa videtur
Dicere velle aliquid, et sua verba loqui.
Agnoscit, balboque patrem puer ore salutat :
Hoc solor longos decipioque dies.

Cette pièce a été imprimée pour la première fois dans les œuvres de Fulvia Morata, sous ce titre : *Balth. Castilionis Elegia, qua fingit Hippolytam suam ad se scribentem.* Venetia, 1534. — On attribue à Hippolita Torella l'élégie qui commence ainsi :

Hippolyte mittit mandata hæc Castiglioni,
Addideram imprudens, hei mihi, pene suo.
Te sua Roma tenet. . . . . .

(Voir le reste de cette élégie dans le recueil intitulé : *Carmina quinque illustrium poetarum.* Secunda editio, Florentiæ, apud Laurentium Torrentinum; 1549, in-8°, p. 72.) — Marc-Antonio Flaminio a laissé aussi le témoignage de l'admiration que lui inspirait le Castiglione comme poète classique :

Felix Mantua, centiesque Felix
Tantis Mantua dotibus beata;
Sed felix magis, et magis beata,

d'intérêt que parce qu'elle évoque le souvenir d'un admirable portrait. Nous sommes loin du siècle où Scaliger[1] et Paul Jove, s'enthousiasmant à la lecture des poésies latines du Castiglione, décidaient qu'elles laissaient loin derrière elles les élégies de Properce, et vantaient, dans la *Cléopâtre* par exemple, la sublimité de Lucain jointe à la pénétrante douceur de Virgile[2]. Mais il a fallu plus de deux cents ans pour faire justice de pareilles exagérations. Au commencement du XVIIIe siècle encore, Bayle enregistre, sans en rien retrancher, les arrêts de Paul Jove et de Scaliger. Pour lui, il n'y a dans le Castiglione que l'humaniste; le *Cortegiano* n'existe pas. Moreri en parle pour la première fois dans son *Supplément* de 1735. Et cependant, quelque passionnés que fussent pour l'antiquité les courtisans de Léon X, le latin, dans leur bouche, n'était qu'une langue morte, qui ne pouvait revivre d'une façon durable. On ne ressuscite pas les morts.

Quod his temporibus, rudique sæclo
Magnum Castigliona protulisti.

Carmina, l. I; *de Laudibus Mantuæ*.

1. Jules-César Scaliger, né à Padoue en 1484, mort à Agen en 1558. Son second fils, Joseph-Juste Scaliger, également célèbre comme philologue, naquit à Agen en 1540 et mourut en 1609.

2. Les poésies de Castiglione ne traitent guère que d'amour et de galanterie. (Voir : Paul Jove, *in Elog. doct.*, c. LXXVII, p. 178, éd. Basil., in-8°. — Julius Cæsar Scaliger, *Hypercrit.* 6, *poetic.* p. 797. — Baillet, *Jugement des sçavans sur les poètes.* — Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, 1720. — Moreri, *Supplément au Dictionnaire de Bayle*, 1735 et 1749.)

Properce vit encore parce qu'il a parlé la langue des vivants. Si Balthazar Castiglione n'avait parlé que la langue des morts, il serait mort lui-même depuis longtemps; mais il s'est souvenu que, depuis Dante, l'Italie était en possession d'une langue nationale, et il s'en est servi pour écrire un livre vraiment italien, qui lui a conquis la célébrité.

IV

LE LIVRE DE L'HOMME DE COUR.

Le sujet du *Libro del Cortegiano* était d'un intérêt général au commencement du XVIe siècle. L'Italie se trouvait alors partagée entre une foule de petites cours, qui mesuraient leur importance à leur magnificence, à leur élégance, à leur politesse, à leur galanterie, à leur bon goût. Être admis à la cour était la suprême ambition des hommes et des femmes, des savants et des poètes, des guerriers et des politiques, des laïques et des clercs. L'art d'y vivre et d'y plaire était la grande affaire. Pour ce peuple de courtisans, Balthazar Castiglione composa un code, qui fit loi pendant des siècles, en deçà comme au delà des monts, et ce code, il l'écrivit non seulement en langue vulgaire, mais dans l'idiome particulier qui lui était propre[1]. Durant les

1. M. Dennistoun, dans ses *Mémoires sur les comtes d'Urbin*, a fort mal jugé ce livre.

loisirs que lui faisait sa retraite à Mantoue, de 1516 à 1519, il se plut à remonter dans ses souvenirs et à repasser sa vie d'autrefois, se reportant aux beaux jours de la cour d'Urbin, le modèle des cours. Chaque soir, en ce temps-là, se réunissaient autour du duc Guidobaldo les beaux esprits les plus fameux de l'Italie, Lodovico Pio, Ottaviano et Federico Fregoso, Julien de Médicis, Gaspardo Pallavicino, Lodovico da Canossa, César Gonzague, Bernardo Accolti, Bembo, Bibbiena, etc. La musique, la conversation, la danse, au besoin même la philosophie, faisaient tour à tour les frais de ces soirées mémorables, que présidait la duchesse Élisabeth Gonzague, assistée de la belle Emilia Pia da Carpi[1], de Costanzia Fregosa, et d'autres nobles dames encore, dont l'histoire n'a pas gardé les noms[2]. Un soir, pendant l'ambassade de Balthazar

1. « Le lien qui unit toutes les volontés et les enchaîne sans les blesser jamais..., l'âme de tous les plaisirs de la cour et la muse de la conversation. » Voilà comment Balthazar Castiglione parle de la belle Emilia Pia.

2. On sait ce qu'était alors en Italie la culture intellectuelle des emmes. Voici le plan d'éducation d'une jeune fille, donné par Lodovico Dolce, dans son *Instituto delle donne :* « Les Saintes Écritures et les commentaires des Pères de l'Église doivent être nuit et jour entre ses mains. Elle doit savoir à fond sa propre langue et le latin. Le grec n'est pas indispensable. Platon (traduit en latin), Sénèque et d'autres philosophes lui apprendront la morale. Cicéron lui donnera les plus sages conseils et les meilleures leçons de style. Elle doit connaître les historiens classiques. Parmi les poètes latins, des fragments choisis de Virgile et d'Horace suffiront. La lecture constante de Dante et de Pétrarque est indispensable, car

Castiglione à Londres (1506), après avoir hésité entre différents jeux d'esprit, on décida que, dans une cour où se trouvait la fleur des courtisans de la Péninsule, la situation même d'*homme de cour* fournissait le thème le plus propre à provoquer les discours et les contradictions de chacun. Sans plus tarder, on se mit en besogne, et l'on consacra quatre soirées consécutives à ces conversations. On les redit au Castiglione dès son retour à Urbin (février 1507), et, dix ans plus tard, les retrouvant comme sténographiées dans sa mémoire, il les transcrivit dans son livre.

C'est Louis de Canossa qui parle pendant la première soirée. Il veut que l'homme de cour soit noble d'abord; qu'il ait ensuite la beauté, la grâce, la bravoure sans jactance; qu'il soit élégant et de taille moyenne[1], rompu à tous les exercices du corps, passé maître dans le maniement des armes, beau danseur[2]

l'un enseigne la philosophie et les vertus chrétiennes, l'autre professe le plus pur et le plus honorable amour. »

1. « Parce que les hommes de grande taille excellent rarement dans les exercices du corps et dans les travaux de l'esprit. »

2. Balthazar Castiglione fait grand cas de la danse. Il faut croire même que les gentilshommes d'alors ne dédaignaient pas parfois de se confondre avec les acrobates, car le comte Balthazar engage le courtisan à « s'interdire les culbutes et la danse sur la corde roide ». Au XVIe siècle, la danse était en grande faveur, non seulement en Italie, mais en France. Les ballets, composés, dirigés et réglés par le fameux Baltazarini, firent tourner toutes les têtes à la cour de Catherine de Médicis. Au siècle suivant, sous Louis XIII, une académie de danse était établie dans l'antichambre même du roi. Cette académie fut transportée ensuite au rez-de-chaussée de l'hôtel du

et bon musicien ; qu'il ait l'esprit cultivé, l'amour des lettres et de la poésie, le goût des arts, le langage facile et sans pédanterie ; qu'il sache enfin se faire valoir modestement. — Comment l'homme de cour doit-il user de toutes les qualités dont il a été doté durant la première soirée? C'est ce que, le second soir, explique Frédéric Fregoso[1]. L'homme de cour doit être distingué mais non pas affecté, avoir de la noblesse et non de la recherche, éviter toute apparence de hauteur, être humble et ne jamais provoquer l'envie, proportionner la plaisanterie au rang et au caractère de chacun. Voilà pour ses relations avec ses égaux. Voici ses devoirs envers le prince : obéissance, dévouement, sacrifice absolu, mais non pas inconscient. « Vous devez obéir à votre seigneur en ce qui lui est utile et honorable, non en ce qui lui est nuisible et honteux. S'il vous ordonnait une trahison, non seulement vous ne seriez pas obligé de la commettre, mais vous de-

chancelier Étienne d'Aligre, hôtel situé rue Saint-Honoré, mais qui avait sur la rue de Bailleul plusieurs portes dérobées par lesquelles les grandes dames et les seigneurs de la cour pouvaient entrer ou sortir sans être vus des curieux. C'est là que, sous la direction du célèbre Beauchamps, maître des ballets de Sa Majesté, on répétait *le Ballet comique de la reine, la Toison d'or, le Jeu de piquet, le Triomphe de l'Amour, l'Impatience, le Temple de la Paix*, etc., qui obtinrent un si grand succès au théâtre des Réservoirs. Le duc de Saint-Simon, en parlant avec une considération particulière de « l'art de mener une dame et de figurer avec honneur », ne fait, en définitive, que répéter ce qu'avait dit deux siècles auparavant le comte Balthazar Castiglione.

1. Le plus jeune des deux Fregoso.

vriez vous en abstenir, pour vous-même d'abord, et pour n'être pas l'instrument de la honte de votre maître. » De telles paroles, dans un temps coutumier de tous les crimes, honorent grandement celui qui les a écrites. — Le troisième soir, Julien de Médicis, après avoir énuméré tout ce qui touche à la politique de cour, s'adresse aux dames, pour leur parler d'amour et de galanterie. Sur ce sujet, j'imagine que les belles dames de la cour d'Urbin auraient pu en remontrer à leur professeur. Le Castiglione ne fait d'ailleurs, dans cette partie de son livre, que résumer les conversations qu'il avait eues souvent avec la duchesse Élisabeth Gonzague et avec Emilia Pia, mettant en pleine lumière la femme, dont la mission providentielle est de réveiller les vertus qui sommeillent au cœur de l'homme. — Dans la quatrième soirée, enfin, il est surtout question du prince, à qui le courtisan doit avant tout la vérité..., du prince que le courtisan doit éloigner du vice et exciter à la vertu. Ce livre, très librement pensé, est par-dessus tout l'œuvre d'un homme de cœur. Le Castiglione, tout en s'adressant au courtisan, y a son franc parler aussi vis-à-vis du prince. Avec quelle désinvolture il parle des grands airs que se donnent souvent les seigneurs! « Ne ressemblent-ils pas à ces grands mannequins chamarrés qu'on promène triomphalement dans Rome au temps du carnaval? » En traçant ici le modèle du prince, le comte Balthazar fait par avance la contre-partie du livre de Machiavel. On sait celle de ces deux leçons

que suivirent, au XVIe siècle, la plupart des princes de l'Italie... Une apothéose de l'amour termine cette dernière soirée. C'est Pierre Bembo qui, le cœur encore plein de Lucrèce Borgia, parle au nom des platoniciens de son temps. De quintessence en quintessence, il monte jusqu'à une de ces extases d'où les beaux yeux d'Emilia Pia ont peine eux-mêmes à le tirer. « Prenez garde, seigneur Pietro, que votre âme, emportée par de telles pensées, ne quitte votre corps. » — « Ce ne serait pas, signora, le premier miracle que l'amour opérerait en moi. »

Tel est ce livre fameux, dont La Rochefoucauld, le meilleur des juges en cette affaire, ne parlait que comme d'un absolu chef-d'œuvre. Il est écrit dans une langue excellente, bien qu'elle sente sa province. Répudiant la juridiction que les Toscans s'attribuaient sur la langue italienne, le Castiglione entend n'écrire que dans sa propre langue : « Je suis Lombard, dit-il, et j'aime mieux être reconnu pour tel en parlant lombard, que pour étranger à la Toscane, en parlant toscan. » Ce qui n'a pas empêché le *Cortegiano* d'être adopté par les arbitres mêmes de la langue toscane[1]. Voilà pour la forme. Quant au fond, on ne sait, de

1. L'Académie de la Crusca a placé le *Cortegiano* parmi les *Textes de langue*, à côté des ouvrages écrits dans le plus pur toscan. On peut regretter seulement que Balthazar Castiglione n'ait pas résolument adopté la forme du dialogue, comme fit le poète philosophe Sperone Speroni dans ses *Dialogues sur l'Amour*. Il eût évité le fastidieux retour des formules d'interlocution.

Balthazar Castiglione qui a écrit le *Cortegiano* ou de la cour d'Urbin qui lui a fourni ses modèles, ce qui mérite le plus d'honneur[1]... Rappeler un pareil ouvrage et les circonstances qui s'y rapportent, n'est-ce pas placer dans son véritable jour le portrait du Castiglione[2]?

V

BALTHAZAR CASTIGLIONE DE 1520 A 1529.

Aux approches de 1520, la politique et la guerre ressaisirent Balthazar Castiglione. Il fut alors envoyé à Rome pour amener Léon X à nommer Frédéric Gonzague capitaine général de la sainte Église, obtint gain de cause et fit campagne ensuite auprès du marquis de Mantoue contre les Français. Presque aussitôt Léon X meurt et François-Marie della Rovere reconquiert son duché d'Urbin; mais il est forcé de restituer Novilara à la municipalité de Pesaro, et Balthazar

1. Le *Cortegiano,* dès l'année 1518, fut soumis au Bembo par le Castiglione; mais ce fut seulement en 1527 que le comte Balthazar remit au net son manuscrit et le fit imprimer à Venise. Il parut en 1528, in-folio, chez Alde Manuce.

2. Il faudrait parler aussi des lettres du Castiglione. Elles furent réunies par Serassi, qui les publia en 1769. Ces lettres, écrites pour la plupart pendant les ambassades du comte Balthazar, sont d'une grande importance. Quelques autres lettres encore furent publiées, en 1813, par le baron Vernazza, et en 1820, dans les *Éphémérides de Rome.*

Castiglione, dépouillé de sa seigneurie, reste comte sans comté... On le retrouve en 1523 à Rome, où il représente encore Frédéric Gonzague. Le cardinal Jules de Médicis avait été son ami et l'avait vu à l'œuvre dans les affaires les plus délicates; devenu Clément VII, il l'envoya comme ambassadeur à Madrid, avec l'agrément du marquis de Gonzague. Il s'agissait de gagner l'empereur à la cause du pape, de ménager une réconciliation entre l'Espagne et la France, d'obtenir enfin que la malheureuse Italie cessât d'être le champ de bataille où venaient s'entrechoquer à chaque instant les deux grandes puissances de l'Occident. Parti de Rome le 5 octobre 1524, avec une suite nombreuse, emportant avec lui ce qu'il avait de plus précieux, notamment son portrait et le portrait du cardinal Bibbiena peints par Raphaël, Balthazar Castiglione s'arrêta d'abord à Lorette pour y faire ses dévotions, puis à Mantoue pour y régler quelques affaires personnelles et y installer Jules Romain, et n'arriva à Madrid que le 11 mars 1525. Charles-Quint fit le meilleur accueil à ce grand charmeur, le combla des distinctions les plus flatteuses et ne put dès lors se passer de sa compagnie[1]. Bientôt, cependant, les affaires se brouillèrent entre Rome et Madrid. Clément VII devint l'ennemi personnel de l'empereur, qui n'en redoubla pas moins d'égards envers l'envoyé du pape. Le Cas-

1. A partir de ce moment, Charles-Quint, quand il voyageait dans ses États, se faisait accompagner par le Castiglione.

tiglione pensa bien servir les intérêts du Saint-Siège en restant près du puissant empereur, mais le sac de 1527 et la captivité du pape lui portèrent un coup dont il ne se releva point. Clément VII, qui n'aurait dû accuser que lui-même, fit retomber sur son ambassadeur le poids de ses propres fautes. Vainement Charles-Quint voulut consoler le Castiglione. Le comte Balthazar refusa toute nouvelle faveur. Ce fut seulement après avoir réconcilié le pape avec l'empereur qu'il accepta l'évêché d'Avila. Mais ces événements l'avaient frappé mortellement. L'amitié personnelle de Charles-Quint ne put qu'adoucir ses derniers moments. Il mourut à Tolède, le 2 février 1529, dans sa cinquante et unième année, et fut pleuré d'un bout à l'autre de l'Italie. Pour comprendre la grandeur de cette âme, l'âme du pape n'avait point été assez grande, et ce fut le roi d'Espagne qui se chargea des funérailles de ce généreux Italien. « Je vous affirme que la mort vient de nous enlever un des meilleurs chevaliers du monde. *Yo vos digo que es muerto uno de los mejores cavalleros del mundo,* » dit Charles-Quint au jeune Louis Strozzi, neveu du Castiglione, qui exprimait sa reconnaissance à l'empereur[1]... Le corps du comte Balthazar Castiglione ne fut ramené en Italie que seize mois après et fut déposé dans l'église des Frères Mineurs, à cinq milles de Mantoue. La mère du comte, qui survécut

1. Louis Strozzi était fils d'une sœur du comte Balthazar, Francesca, mariée à Tommaso Strozzi.

quelques années encore, y avait fait construire un mausolée sur les dessins de Jules Romain. *Aloysia Gonzaga contra votum superstes filio bene merito posuit*[1]. Tels sont les derniers mots de l'épitaphe composée par Bembo.

1. Au-dessus des urnes funéraires s'élève une pyramide formée de sept gradins, au sommet desquels plane la figure du Rédempteur. Cette pyramide est soutenue par deux larges pilastres sur lesquels on lit :

BALDASSARI CASTILIONI
MANTVANO OMNIBVS NATVRÆ
DOTIBVS PLVRIMVS BONIS
ARTIBVS ORNATO GRÆCIS
LITTERIS ERVDITO IN LATINIS
ET HETRVSCIS ETIAM POETÆ
OPPIDO NEBVLARIÆ IN PISAVREN
OB VIRT . MILIT . DONATO . DVAB.
OBITIS LEGATION . BRITANNICA
ET ROMANA HISPANIEN . CUM
AGERET AC RES CLEMEN . VII
PONT . MAX . PROCVRARET IIIIQ
LIBROS DE INSTITVEN . REGVM
FAMIL . PERSCRIPSISSET
POSTREMO CUM CAROLVS V
IMP . EPISC . ABVLÆ CREARI
MANDASSET TOLETI VITA
FVNCTO MAGNI APVD OMNES
GENTES NOMINIS QUI VIX. ANN . L
MS . II . D . I . ALOISIA GONZAGA
CONTRA VOTVM SVPERSTES
FIL . B . M. P. ANNO D . MDXXIX

NON EGO NVNC VIVO CONIVNX
DVLCISSIMA VITAM
CORPORE NAMQVE TVO FATA
MEAM ABSTVLERVNT
SED VIVAM TVMVLO CVM TECVM
CONDAR IN ISTO
IVNGENTURQVE TVIS OSSIBVS
OSSA MEA

HIPOLITÆ TVVRELLÆ QUÆ IN
AMBIGVO RELIQVIT VTRVM
PVLCHRIOR AN CASTIOR FVERIT
PRIMVS IVVENTE ANNOS VIX
INGRESSÆ BALDASSAR CASTILION
INSATIABILITER MOERENS
POSVIT

ANN . D . M . D . XX .

Balthazar Castiglione laissa un fils, Camillo, qui passa dix-sept ans au service de Charles-Quint, fit la guerre en Allemagne et en Flandre avec Ferrante Gonzaga, puis en Piémont avec le marquis del Vasto, et combattit vaillamment à la bataille de Cerisoles (15 avril 1544). Il fut ambassadeur du duc de Mantoue auprès du pape Jules III, et prit part aux guerres contre les Farnèse. En 1573,

VI

CE QUI ADVINT DU PORTRAIT DE BALTHAZAR CASTIGLIONE PAR RAPHAEL. AUTRES PORTRAITS DE BALTHAZAR CASTIGLIONE. SES MÉDAILLES.

Quand le Castiglione se rendit en Espagne comme ambassadeur de Clément VII auprès de Charles-Quint,

le duc d'Urbin, voulant l'indemniser de la perte que son père avait faite du château de Novilara, lui donna le château d'Isola del Piano, sur le territoire d'Urbin. Nommé, en 1582, généralissime des armées du duc de Mantoue et gouverneur du marquisat de Monferrato, Camillo mourut à Cesale en 1598. En 1576, il avait obtenu de la congrégation de l'Index l'autorisation de restituer les passages prohibés dans l'édition du *Cortegiano* de 1533. De son mariage avec Catterina di Bernardino Mandelli, de Plaisance, étaient nés trois enfants : Cristoforo, Baldassare et Giulia Camilla. Cristoforo, marié à Flaminia Bonarelli d'Ancône, mourut sans enfants en 1605. Giulia Camilla fut religieuse au monastère de Saint-Benoît, à Mantoue. Balthazar épousa Gerolama Salvago et en eut un fils, Francesco. Francesco, marié d'abord à Ippolita Guerrieri, puis à Teodora Collalto, eut pour fils Balthazar, qui fut ambassadeur du duc de Mantoue en Pologne (1670). Balthazar mourut en 1703, laissant, de son mariage avec Teresa Barbo, un fils, Francesco, qui épousa Marguerite, fille du prince Giangiordano Gonzague. De ce dernier mariage naquit Corrado, qui mourut en 1735. Onorato, fils de Corrado, mourut en 1763, laissant un fils, Balthazar, qui, marié à Carolina, fille du marquis François Merlini Paolucci de Forli, laissa onze enfants : Mariglio, Camillo, Beatrice, Rinaldo, Carlo, Onorato, Luigi, Rosa, Gerolamo, Teresa, Laura, dont les rejetons ont été ou sont encore nos contemporains.

il se fit suivre de son portrait. Cette précieuse peinture fut rapportée en Italie après la mort du comte et entra dans le cabinet du duc de Mantoue, où elle resta jusqu'au commencement du XVIIe siècle. Elle passa alors dans la collection de Charles Ier, roi d'Angleterre, fut achetée ensuite par Van Usselen et alla dans les Pays-Bas, où Rubens et Rembrandt en firent l'un et l'autre une copie[1]. Mise en vente le 9 avril 1639, Sandrart la poussa jusqu'à 3,400 florins, mais fut distancé par don Alfonso de Lopez, conseiller de Sa Majesté très chrétienne, à qui on l'adjugea pour 3,500 florins[2]. De la galerie Lopez, elle vint dans celle de Mazarin[3], puis dans la collection du roi et enfin au musée du Louvre[4].

Raphaël lui-même n'a-t-il pas peint un autre por-

1. La copie faite par Rubens se trouva dans la succession de ce grand peintre. Quant à la copie de Rembrandt, elle est lavée au bistre et accompagnée de la note suivante : *De comte Baldasser de Katjlyone van Rafael, verkogt voor 3,500 gulden.* Ce dessin appartient maintenant à la collection Albertine, à Vienne.

2. *Accademia tedesca della architettura, scultura e pittura,* par Sandrart. Nürnberg, 1675-79, 2 vol. in-fol.

3. Elle fut estimée 3,000 livres dans l'inventaire du cardinal de Mazarin.

4. Peint originairement sur bois, ce portrait a été transporté sur toile. — Il a été gravé : par Persinius, pour J. Sandrart; par Nic. Edelinck, pour le *Cabinet Crozat;* par N. de Larmessin, pour l'*Académie des sciences et des arts* de Bullart; par J. Godefroi, pour le *musée Napoléon;* par Boutrois, pour la *galerie Filhol,* etc. Une gravure digne à la fois de Balthazar Castiglione et de Raphaël reste encore à exécuter.

trait de Balthazar Castiglione? On serait tenté de le croire, d'après une lettre écrite de Rome par le chargé d'affaires de Ferrare, le 12 septembre 1519 : « Passant devant l'habitation de Raphaël et trouvant la porte ouverte, j'y entrai et le fis demander. Mais je reçus pour réponse qu'il ne pouvait venir. Je descendis donc de cheval et je m'apprêtais à monter chez lui, lorsqu'un second domestique me dit que son maître était dans sa chambre, occupé à faire le portrait de Mgr Balthazar Castiglione. Je fis semblant d'ajouter foi à ses paroles et lui annonçai que je reviendrais une autre fois[1]. » A prendre ces mots à la lettre, Raphaël aurait donc fait, en 1519, un second portrait du comte Castiglione. Comme on n'en trouve aucune trace, il est possible que ce portrait n'ait jamais existé.

Antonio Beffa Negroni mentionne un portrait dans lequel Balthazar Castiglione, cette fois sans barrette, est tourné vers la gauche[2]. Ce portrait est peint de la main d'un élève, et n'en a pas moins été attribué au maître lui-même. L'élève n'aurait-il pas travaillé d'après une esquisse de Raphaël, et cette esquisse ne

1. G. Campori, *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, t. XIV, p. 451.

2. « Rafael Sanzio d'Urbino amicissimo del conte e per la creanza di civilissimi costumi, e per l'eccellenza singolare della pittura e dell'arti sue compagne, gli fece la detta medaglia, come anche lo ritrasse nella sala di Costantino, dove non sono se non principi ecclesiastici e secolari, e due altre che si conservano in casa Castigliona. » (Ant. Beffa Negroni, *Elogi de' personaggi della famiglia Castigliona*. Mantova, 1606.)

se rapporterait-elle pas à l'indication fournie par le chargé d'affaires de Ferrare? On ne peut former à cet égard que des conjectures. Quoi qu'il en soit, plusieurs copies anciennes furent faites d'après ce portrait. Vers la moitié du dernier siècle, le cardinal Lodovico Valenti en possédait une qui est à Rome, au palais Torlonia[1]. On n'y voit que la tête, qui est très vivement peinte. Le panneau porte, dans le bas, les armes du Castiglione, avec l'inscription latine suivante, qui donne la date de la mort du comte et ne mentionne pas le nom de Raphaël : « *Baldesar de Castiliono Christof. milites primus fi. Henrici Angliae regis aeques. Amor capit nubilariae agri pisaurensis co. et post mortem uxoris. Clementis, P. P. VII, in Hispanijs nuncius et a Carlo V imperat. abbulae esp. electus. Natus est in vico casatici agri Mant., obijt vero Toleti in Hispanijs ann. MDXXIX*[2]. » Une autre copie, traitée dans la manière vénitienne, se trouvait en 1820 chez le docteur Pasquale Codde, à Mantoue. Elle passa, en 1835, dans la collection du comte Cabral, à Rome, et est entrée depuis 1845 au musée de Berlin.

Vasari cite aussi un portrait du Castiglione dans la

1. Voir Passavant, t. II, p. 155. (H., 2 palm. 4'' 6'''. L., 1 palm. 10''.)

2. Ce portrait a été gravé par L. Ceroni, pour l'ouvrage de M. Dennistoun, *Memoirs of the duks of Urbino*. London, 1851. — Jo. Gottofr. Seuter (1747). Paolo Fidanza (*Têtes choisies de personnages illustres*. Rome, 1785). Gius. Longhi et Ant. Gajani l'ont également gravé.

dernière des *Chambres de Raphaël*, la salle de Constantin. On sait que ces peintures furent faites après la mort de Raphaël, sous la direction de Jules Romain et de François Penni. C'est à Raffaellino del Colle qu'on attribue l'exécution de la *Donation de Constantin* et c'est presque au milieu de cette fresque, en inclinant un peu vers la gauche, qu'on aperçoit le comte Balthazar Castiglione. On voit à côté de lui Jules Romain, ainsi que les poètes Pontano et Marullo, en compagnie, ajoute Vasari, d'une quantité de littérateurs et de courtisans[1]. Combien ce portrait de Balthazar Castiglione est loin du portrait peint par Raphaël! Raphaël mort, on dirait qu'il a neigé sur la peinture de ses élèves.

Pour être complètement en règle avec l'iconographie du Castiglione, il faut citer deux médailles, sur lesquelles est gravé le portrait du comte Balthazar.

Sur l'une de ces médailles, dont M. Gaudenzio Bordiga, à Milan, possède un exemplaire, le buste du comte Castiglione est de profil à droite, avec ces mots : BALDSSAR CASTIGLIONE. La tête n'est pas coiffée de la barrette et possède tous ses cheveux. Le visage porte également toute sa barbe. Les traits sont assez insignifiants. Si l'on reconnaît là le comte Balthazar, on ne retrouve presque plus rien de ce qui attire et captive à un si haut point dans le portrait de Raphaël.

1. « E fra i molti ritratti che in questa opera sono, vi si vede di naturale esso Giulio pittore ed il conte Baldassar Castiglioni, formator del Cortigiano e suo amicissimo, il Pontano, il Marullo, e molti altri letterati e cortigiani. » (Vasari, t. X, p. 94.)

Au revers, la mer, sans autre perspective que sa vaste étendue, semble dire que l'intelligence du Castiglione était aussi sans bornes[1].

L'autre médaille, qui est reproduite dans le *Museum Mazzuchellianum* et dont on voit un bel exemplaire dans la collection Trivulce, à Milan, montre encore Balthazar Castiglione en buste et de profil à droite, avec cette exergue : BALTHASAR CASTILION*ens* CRI*stofori Filius*. Cette fois le front est chauve et se confond avec la partie antérieure du crâne. L'œil est vif et presque dur, la bouche sévère, le nez quasi droit, la barbe entière et plus longue que dans le portrait de Raphaël. La physionomie n'a rien de cet esprit et de cette affabilité dont le modèle était si abondamment pourvu et dont le portrait du Louvre est si délicieusement paré. Au revers, Apollon, monté sur son char, émerge au-dessus de l'horizon : TENEBRARVM ET LVCIS; fuyant les ténèbres, il s'élance radieux vers la lumière. Allusion transparente à la science du Castiglione, à son ardeur de tout connaître et de tout embrasser[2]. D'après Antonio Beffa Negrini[3], le revers de cette médaille aurait été ciselé d'après une esquisse que Raphaël envoya au Castiglione pour la médaille

1. Cette médaille a 0m,059 de diamètre.

2. Cette médaille mesure 0m,035 de diamètre. Étant devenue très rare, elle a été répétée en plus grand module par M. Mercandetti, sur l'ordre de la marquise Teresa Cristiani Castiglione.

3. *Elogi de'personaggi della famiglia Castiglione*. Mantova, 1606, p. 428.

que le comte voulait attacher à sa barrette, selon la mode du temps. Marc-Antoine a gravé en effet, d'après Raphaël, une composition représentant l'Aurore émergeant des flots. Invention charmante, dans laquelle on reconnaît Raphaël avec son goût exquis et son incomparable grâce.

Ces documents complémentaires, quelque intéressants qu'ils soient pour l'iconographie du Castiglione, s'effacent et disparaissent devant le portrait peint par Raphaël en 1515. Après avoir vu ce portrait, on est complètement renseigné.

Le comte Balthazar Castiglione avait été la loyauté même dans un temps de démoralisation profonde. Il avait pu changer de maîtres sans en trahir aucun, ne servir que de bonnes causes, vivre dans l'intimité des plus puissants personnages, sans rien perdre de sa dignité. Les ducs d'Urbin, Guidobaldo de Montefeltro et François-Marie della Rovere, l'eurent en grande affection. Le marquis de Mantoue, Frédéric Gonzague, qui l'avait possédé le premier, crut, en le conquérant de nouveau, rentrer dans son plus précieux apanage. Balthazar avait charmé tour à tour Louis XII, roi de France, Henri VII, roi d'Angleterre, Charles-Quint, roi d'Espagne et empereur d'Allemagne, mérité la confiance des papes Jules II, Léon X et Clément VII, en se montrant supérieur de caractère à chacun d'eux. Grand par la naissance et par la situation, plus grand

encore par l'esprit et par le cœur, c'est aux arts et aux lettres surtout qu'il doit d'avoir vécu jusqu'à nous à travers les siècles. Ainsi, de quelque côté qu'on regarde, on voit une belle âme d'un bout à l'autre de cette belle vie, et cette âme est vibrante encore dans le portrait que nous a laissé Raphaël.

PORTRAITS

D'ANDREA NAVAGERO ET D'AGOSTINO BEAZZANO

Andrea Navagero et Agostino Beazzano, bien qu'ils ne fussent à Rome que de passage, avaient été reçus à bras ouvert dans le cercle intellectuel où, sous le patronage de Léon X, les arts et les lettres se donnaient si cordialement la main. Après un séjour dont il est impossible de déterminer précisément la durée, le Navagero devait quitter Rome vers le milieu du mois d'avril de l'année 1516. Le 3 avril, en effet, Bembo écrit au cardinal Bibbiena : « Demain, je reverrai Tivoli avec Navagero et Beazzano, le seigneur Balthazar Castiglione et Raphaël. Nous voulons voir tout, l'antique et le nouveau. Nous y allons pour l'agrément du seigneur Andrea, qui retournera à Venise après avoir fait ses Pâques[1]. » Heureux temps où,

1. Beazzano dut partir presque en même temps que le Navagero, ainsi que le témoigne sa correspondance avec Bembo.

dans ce renouveau de l'humanité, des hommes tels que Bembo, Navagero, Balthazar Castiglione, Raphaël, allaient, confondant leur enthousiasme, se retremper aux sources, sacrées pour l'art, de Tusculum et de Tivoli!

Bembo, voulant garder du Navagero et de Beazzano un vivant souvenir, demanda leurs portraits à Raphaël, qui les peignit sur un même panneau.

C'est l'anonyme de Morelli[1] qui fournit le plus ancien document relatif à ce double portrait : *In casa di M. Pietro Bembo in Padoa, el quadro in tavola delli ritratti del Navagero e Beazzano fe de mano de Raffael d'Urbino.* En outre, Pierre Bembo, dans une lettre adressée de la villa Bozza à Antonio Anselmi, le 29 juillet 1538, dit : « Je consens à ce que vous donniez à Beazzano le tableau qui contient les deux portraits par Raphaël d'Urbin. Vous les lui ferez porter ou vous les lui remettrez, en le priant d'y prendre garde, afin qu'il ne leur arrive pas malheur[2]. » Beazzano, dès que Bembo lui eut confié ce tableau, en fit faire une copie. Ce que devint ensuite l'original, on ne sait. Mais, grâce à cette copie, qui est à Rome dans la galerie Doria, l'œuvre de Raphaël n'est pas entièrement perdue. Depuis le XVIIe siècle, ce double portrait a passé pour représenter Bartoldus et Baldus. Comment Raphaël, qui ne suffisait pas aux demandes de ses

1. Page 18.
2. *Lettere pittoriche*, t. III, p. 251, cv.

contemporains, aurait-il été faire les portraits de deux jurisconsultes du XIVe siècle? On n'a pas pris la peine de se le demander. Ces deux noms, prononcés d'abord sans raison, ont été répétés ensuite sans contrôle et sont passés à l'état de tradition. La *Descrizione di Roma* les enregistre en 1727[1], et le catalogue de la galerie Doria les redit peut-être encore aujourd'hui. L'anonyme de Morelli et la correspondance du Bembo suffisent à eux seuls pour démontrer cette erreur. Une preuve matérielle irrécusable en a d'ailleurs facilement raison. Le musée de Berlin possède un portrait du Navagero, au bas duquel on lit : ANDREAS NAVAGERIVS MDXXVI[2]. Or ce portrait est de tous points conforme à l'un des deux portraits renfermés dans le même cadre au palais Doria. L'identité du Navagero étant établie, celle de Beazzano est incontestable.

I

PORTRAIT D'ANDREA NAVAGERO.

Andrea Navagero occupe la partie gauche du tableau. Son corps est de profil; mais sa tête, en se tournant sur l'épaule droite pour regarder le spectateur, se montre de trois quarts à droite. Le vêtement

1. Page 682.

2. Passavant pense que ce portrait doit avoir été peint en Espagne, probablement par un élève de Titien. (Passavant, t. II, p. 239.)

est de couleur sombre[1]. La chevelure et la barbe sont presque noires. Tout est sacrifié au visage, qui est grave de lignes et d'une tonalité sévère aussi. Une large barrette noire, en forme de turban, posée de côté sur l'oreille gauche et ramenée en avant sur la partie gauche du front, projette de ce côté de la face des ombres que la lumière a grand peine à percer, et découvre l'autre côté, dont les chaudes colorations vibrent en pleine lumière[2]. Les traits sont d'une régularité qui va jusqu'à la rigidité, on pourrait dire jusqu'à la dureté. Le front est large et bien développé, avec une veine saillante qui le sillonne de part en part. Les yeux sont beaux et d'un vif éclat. Le nez est droit, d'une ligne ferme et correcte. La bouche, dont la lèvre inférieure est légèrement proéminente, a une expression hautaine et dédaigneuse. Le menton est large. Les joues, sans être maigres, sont sèches et osseuses; les pommettes sont saillantes et fortement accentuées. La barbe couvre la partie inférieure de la face. L'oreille droite, d'une belle forme, est entièrement découverte par les cheveux, qui sont coupés court. Le col, nerveux et fort, est nu jusqu'à la naissance de l'épaule. Le costume enfin, largement drapé, se perd dans le fond, qui est relativement clair[3]. Le personnage a grande tournure et grand air, accuse une nature énergique, dure pour elle-même et peut-être un peu rude

1. La robe est d'un vert très foncé.
2. L'ensemble du visage est très monté de tons.
3. Le fond perdu est d'un vert plus clair que celui du vêtement.

aussi pour les autres. En 1515 ou 1516, le Navagero avait de trente-deux à trente-trois ans. C'est bien l'âge, en effet, qu'indique approximativement ce portrait.

Andrea Navagero, dont les latinistes du temps firent Andreus Naugerius ou Navagerius, appartenait à l'une des plus anciennes et des plus illustres familles de Venise. Ses armes étaient *de sinople fascé de deux barres d'argent portant à dextre la croix d'or*. D'après certains historiographes, les Navageri auraient eu la même origine que les Navagojosi, qui s'éteignirent en 1342 dans la personne de Pierre Navagojoso, podestat de Cenevo. De ces souches primitives étaient sortis les anciens tribuns, antérieurs à l'institution des doges. En 1211, ce sont les Navageri qui prennent, au nom de Venise, possession de Candie. Niccolò Navagero, fils de Rocco, figure en 1329 parmi les quarante et un électeurs du doge Francesco Dandolo. Giovanni, fils de Niccolò, est inscrit à son tour parmi les électeurs des doges Michele Steno et Francesco Foscari; il est podestat de Trévise en 1420, capitaine de Padoue en 1423, podestat de Vérone en 1426; Isotte Nogarola lui donne une part dans le dialogue où elle prouve que c'est Adam, et non pas Ève, qui eut la plus grande part au péché originel. Luca Navagero, neveu de Giovanni, est podestat de Bellune en 1468, podestat de Chioggia en 1471, chef du conseil des Dix, électeur des doges Niccolò Marcello, Giovanni Mocenigo, Marco et Agostino Barbarigo, meurt à Venise en 1488 et est enterré à Santa-Maria

dell' Orto. Andrea[1], cousin germain de Luca, écrit l'histoire de Venise depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1497[2]. Il a pour fils Bernardo Navagero, provéditeur à Naples en 1514. Bernardo épouse Lucrezia Polani et en a quatre fils : Pietro, Bartolommeo, Girolamo et Andrea. Ce dernier est l'Andrea Navagero du portrait peint par Raphaël.

Andrea Navagero naquit à Venise en 1483, l'année même où Raphaël naissait à Urbin. Il eut pour premier maître Sabellicus, mais ne le prit pas pour modèle et se rendit, très jeune encore, à Padoue pour y étudier le grec sous Marc Musurus. En peu de temps il l'écrivit avec élégance, en vers aussi bien qu'en prose. Sa passion pour Pindare était telle, qu'il le copia plusieurs fois de sa main. Il fréquenta aussi très assidûment l'école de Pomponace[3]. Mais l'excès d'application amena chez lui une maladie noire, qui le força d'interrompre ses études. Il se retira alors dans le Frioul, à Pordenone, où Bartolommeo d'Alviane avait

1. Cet Andrea était fils d'un autre neveu de Giovanni, Bernardo, qui, en 1439, perdit la flotte vénitienne qu'il commandait, sur le Pô, contre le duc de Milan.

2. Cette histoire fut imprimée, en 1733, dans le XXIIIe volume des *Annales* de Muratori.

3. Ce fut chez Pomponace qu'il se lia avec le savant Christophe de Longueil, qui appartint aussi au groupe des cicéroniens formés à l'école de Padoue. Christophe de Longueil était né à Malines en 1490. A dix-neuf ans, il fut professeur de droit à Poitiers, et devint conseiller au parlement à vingt-deux ans. Il mourut en 1522, à l'âge de trente-deux ans.

fondé une académie. L'Alviane aimait lui-même à venir s'y reposer. Ce fut là, pour le Navagero, un séjour enchanteur. Il y retrouva la santé, et les rares facultés de son intelligence y prirent un nouvel essor. Pordenone, que traverse le Naucelo, devint à ses yeux le séjour des Muses, qu'il invoqua désormais sous le nom de Naucelides. A Pordenone, où il retrouva Fracastor, il se lia aussi d'une étroite amitié avec Alde Manuce, et fut dès lors non seulement son plus zélé protecteur, mais son collaborateur le plus assidu. Ce fut Andrea Navagero qui revit et corrigea lui-même les éditions aldines de Cicéron, de Térence, de Lucrèce, de Virgile, d'Horace, de Tibulle, d'Ovide et de Quintilien. Il honorait Catulle d'un culte particulier, et brûlait, dit-on, tous les ans en son honneur un exemplaire de Martial[1]. En 1506, à la mort de Sabellicus, il fut nommé gardien de la bibliothèque de Saint-Marc[2] et

1. Le Navagero regardait Martial comme un des poètes qui avaient le plus contribué à la décadence de la pure latinité. Cette aversion est rappelée dans les vers suivants de Jo. Matt. Toscanus :

Hic *Naugerius* ille, *Martialis*
Lascivi petulantiam porosus,
Et musas sine fine prurientes,
Læso cuncta quibus licent pudore,
Non jam virginibus, sed impudicis.
— At castas voluit suas camænas
Hic *Naugerius* esse, sicque amores
Cantare, ut tenerum colant pudorem.
Hunc ergo pueri, puellulæque,
Crebri volvite, quippe *Martiale*
Nec doctum minùs, et magis pudicum.

2. Cette bibliothèque, qui comprenait celle de Pétrarque, avait été léguée à la République par le cardinal Bessarion.

historiographe de la République. Sabellicus avait commencé en latin une histoire de Venise et l'avait conduite jusqu'en 1486. Le Navagero fut chargé de la continuer. Il se mit à l'œuvre et adopta la forme des *Commentaires de César* [1].

Le Navagero, d'ailleurs, ne se contenta point d'écrire l'histoire de son pays, il y joua son rôle, et, dans certaines circonstances, un rôle considérable. En 1518, quand Léon X tenta d'élever une digue contre l'invasion turque qui menaçait d'engloutir l'Occident, il fut au premier rang des orateurs qui prêchèrent la croisade. On retrouve encore un écho de son éloquence

1. En 1509, Jules II s'étant réconcilié avec les Vénitiens et ayant rompu la ligue de Cambrai, le Navagero dédia au pape une églogue latine aussi remarquable au point de vue littéraire qu'au point de vue de l'histoire. — Ce fut par allusion à ses fonctions d'historiographe de la République qu'il composa les vers suivants, adressés à Bembo :

AD BEMBVM.

Qui modò ingentes animo parabam,
Bembe, bellorum strepitusque, et arma
Scribere, hoc vix exiguo malè audax,
Carmina serpo.

Nempe amor magnos violentus ausus,
Fregit iratus; velut hic tonantem,
Cogit et fulmen, trifidum rubenti
Ponere dextrâ.

Sic erat; fors et sua laus sequetur,
Candidæ vultus *Lalages* canentem, et
Purius claro radiantis astro
Frontis honores.

Nota Lesboæ lyra blanda *Sapphus*,
Notus *Alcæi Lycus*, altiori
Scripserit quamvis animosum *Homerus*
Pectine *Achillem*.

dans l'épître qu'il a mise en tête de son édition de Cicéron[1]. Ce fut comme ambassadeur surtout qu'il se distingua. En 1523, Venise et l'Espagne étant liguées contre la France, il fut envoyé, avec Lorenzo Priuli, en ambassade auprès de Charles-Quint. Il ne partit que le 11 juillet de l'année suivante (1524). Arrivé à Pise, il reçut ordre d'y demeurer jusqu'à ce que la fortune eût prononcé pour ou contre François Ier, qui venait de mettre le siège devant Pavie. La France ayant succombé le 24 février 1525, le Navagero dut partir aussitôt pour l'Espagne. Il quitta Pise le 15 mars, débarqua en Catalogne le 24 avril et joignit l'empereur à Tolède le 11 juin. Andrea Navagero gagna la faveur de Charles-Quint et contribua au traité de 1526, qui rendit la liberté à François Ier. Son ambassade dura jusqu'au 22 janvier 1528. Il eut ordre alors de traverser la France pour revenir en Italie. A son arrivée à Venise, le 24 septembre, il trouva la République fort irritée contre les agrandissements de la puissance impériale en Italie. Il osa néanmoins faire, en plein sénat, l'apologie de l'empereur et parler en faveur de l'alliance

1. « Erit, erit perfectò dies illa, quum te longissimè prolatis finibus, de victis omnibus, quæ christiano unquam nomini infensæ fuerint nationibus, cum insigni laurea redeuntem intueri liceat; quum tota te Italia, totus terrarum orbis, ut quemdam ad levanda nostra incommoda e cœlo delapsum Deum, veneretur; quum tibi obviam cunctis ex oppidis, omnium generum, omnium ætatum, multitudo se omnis effundat; tibi patriam, tibi penates, tibi salutem, ac vitam denique, depulso crudelissimum hostium metu, acceptam referat. » (*Nauger. Ep. ad Leon. X.*)

avec l'Espagne; mais il eut dans le doge Gritti un formidable adversaire, qui fit triompher la cause française. Andrea Navagero, qu'on voulut alors éloigner de Venise, où ses discours pouvaient provoquer un revirement de l'opinion, reçut l'ordre de partir immédiatement en ambassade auprès de François Ier, pour le décider à descendre encore une fois dans la Péninsule. Quoique épuisé déjà de fatigue, il partit; mais, à peine arrivé à Blois où était le roi, il tomba malade et mourut le 8 mai 1529[1]. Il n'était âgé que de quarante-six ans. François Ier le regretta et lui fit de magnifiques funérailles. A Venise, le deuil fut universel. La poésie et l'éloquence chantèrent à l'envi ce grand humaniste. Vingt ans plus tard, le sénat ordonna que le buste du Navagero fût fondu en bronze et placé dans un endroit public à Padoue[2].

1. Fracastor, dans son traité *De morbis contagionis*, parle d'une variété de fièvre putride qui avait ravagé l'Italie en 1505 et qui reparut en 1528. Il dit que nombre de personnes qui avaient voyagé en Italie durant ces malheureuses années emportèrent le germe de cette maladie, dont ils moururent dans des pays où elle n'existait pas : « Ce fut le cas d'Andrea Navagero, qui était ambassadeur de la République de Venise près de François Ier, et qui alla mourir de cette fièvre dans un pays où elle n'était pas même connue de nom... Navagero, ajoute Fracastor, était doué de talents si éminents, que depuis longtemps le monde littéraire n'avait fait une aussi grande perte. C'était non seulement un littérateur acccompli, mais un grand homme d'État... »

2. Fracastor avait élevé un monument au Navagero dans son dialogue intitulé : *Navagerius sive De poeticâ*. La République fit fondre en bronze le buste de Fracastor en même temps que celui

De 1514 à 1516, Andrea Navagero avait passé à Rome deux des plus belles années de sa vie. On conçoit l'engouement qu'un personnage doué d'une pareille érudition dut inspirer à des hommes également passionnés pour l'antiquité classique. Quand il publia les *Harangues de Cicéron*, il en dédia le premier volume à Léon X, le second au Bembo, le troisième à Sadolet, et plaça en tête de chacun de ces volumes des épîtres, qui sont elles-mêmes de véritables harangues, écrites, dit Scaliger, dans la propre langue de Cicéron[1]. L'Alviane étant mort le 10 novembre 1515, le Navagero fut chargé de son oraison funèbre. Il la composa

du Navagero, et ordonna qu'il fût placé également à Padoue. Titien avait fait aussi le portrait d'Andrea Navagero. Ce portrait fut brûlé dans l'incendie de la salle du Grand-Conseil, en 1577. Le portrait qui est en la possession de la famille Giovio, à Côme, est une répétition du portrait peint par Raphaël. Le médaillon en bronze de Cavino, au municipe de Padoue, n'est qu'une pâle copie de ce portrait.

1. L'édition la plus complète des œuvres d'Andrea Navagero est certainement celle qui a été imprimée à Padoue en 1718, in-4°, sous ce titre : *Andreæ Navagerii, patricii Veneti, oratoris et poetæ clarissimi, opera omnia*, etc. On trouve, dans cette édition, les Harangues funèbres consacrées à l'Alviane et à Loredano; les Épîtres et Préfaces; les Leçons sur Ovide; les Poésies latines et italiennes; les Lettres italiennes datées d'Espagne; la Relation de voyages en Espagne et en France. Avant de mourir, le Navagero brûla ce qu'il avait fait de l'histoire de Venise. Il détruisit aussi son Discours sur la mort de Catherine Cornaro. Le *De venatione* et le *De situ orbis* eurent le même sort. Andrea Navagero est le premier qui ait écrit avec compétence sur les marbres antiques. Simon de Troyes, en 1786, a traduit en français quelques-unes de ses œuvres.

à Rome, et la prononça à Venise au milieu de l'année 1516. Six ans plus tard, le 25 juin 1521, il écrivit l'éloge, plus célèbre encore, du doge Leonardo Loredano. C'est ainsi que les contemporains du Navagero, ravis d'aise en entendant leur général, leur doge et leurs sénateurs désignés par les titres d'*imperator*, de *princeps* et de *patres optimi*, à grands renforts d'invocations aux *dii immortales*, se crurent transportés au beau temps du sénat romain.

Connaissant le Navagero, on prend plus d'intérêt à regarder son portrait. On retrouve alors, dans ce personnage, les forces physiques puissantes qui furent mises au service d'une remarquable activité d'intelligence. On se souvient en même temps que, au printemps de la vie, l'excessive contention de l'esprit avait imprimé une commotion douloureuse à cette robuste nature, et l'on reconnaît l'empreinte un peu sombre qui lui en était restée. A juger, cependant, du Navagero par la sympathie qui attirait à lui les plus généreux caractères, il faut croire que, dans l'intimité, ce masque un peu dur et hautain devait tomber. L'aurait-il repris à son insu en posant devant Raphaël ? Mais, dans ce cas, comment Raphaël, qui était son ami, n'en aurait-il pas atténué l'effet ? N'est-ce pas plutôt là le fait du copiste, qui aura souligné un sous-entendu, accentué plus que de raison un trait à peine indiqué ? N'oublions pas que nous n'avons là qu'une réplique de l'œuvre du maître, un reflet plus ou moins affaibli du témoignage qu'il nous avait directement transmis. Si

cette copie, très habilement exécutée dans la manière vénitienne, a conservé la grande tournure que le Sanzio savait donner à chacune de ses œuvres, elle ne reproduit pas ce je ne sais quoi d'intangible et d'insaisissable qui s'appelle le génie et qui est Raphaël lui-même. Ce charme qu'aucune répétition ne peut rendre, la peinture originale, qui avait été touchée du rameau d'or, le possédait sans doute. Quelque estimable que soit la copie du palais Doria, elle ne permet de porter qu'un jugement relatif sur le portrait du Navagero. On cherche vainement, dans cette copie, la trace des qualités aimables qui séduisirent les contemporains. On n'y voit pas cette franchise robuste, cet air modeste et recueilli, ni surtout cette préoccupation de plaire que le biographe d'Andrea Navagero signale avec une particulière insistance. A ce noble Vénitien, tel qu'il apparaît dans le portrait copié d'après Raphaël au palais Doria, on peut appliquer le mot de Pascal sur l'homme : « Il est impossible de démêler cet embrouillement[1]. »

1. Giovanni Antonio Volpi a écrit une vie très détaillée d'Andrea Navagero en tête de l'édition complète de Padoue signalée plus haut. — Il ne faut pas confondre Andrea Navagero avec son parent Bernardo Navagero, qui épousa Istriana Lando, fille du doge Pierre Lando, et qui, après la mort de sa femme, fut nommé évêque de Vérone, puis créé cardinal par Pie IV, en 1561. Bernardo Navagero, né en 1507, mourut à l'âge de cinquante-huit ans, le 27 mai 1565.

II

PORTRAIT D'AGOSTINO BEAZZANO.

Agostino Beazzano, placé vis-à-vis d'Andrea Navagero, occupe la droite du tableau. Raphaël, en réunissant ces deux personnages dans un seul cadre, a été tenté sans doute par l'accord mystérieux des caractères et par l'harmonie finale qui naît souvent des oppositions les plus marquées. En face de la figure nerveuse et un peu sèche, pleine d'ardeur et de feu du Navagero, voici celle du Beazzano, placide, calme, largement épanouie. Ces deux hommes, de nature très différente, aimaient à se trouver ensemble, et le peintre, de son côté, découvrant dans leur dissemblance même certaines affinités pittoresques, s'est plu à les rapprocher l'un de l'autre.

La tête d'Agostino Beazzano, de trois quarts à gauche, presque de face, est d'une forte et saine construction. Le visage, soigneusement rasé, présente tous les caractères de l'intelligence, de l'aménité, de la douceur et de la santé. La barrette noire, posée en arrière, dégage le front, qui, dans sa belle lumière et dans son large développement, semble refléter la clarté de l'esprit. Une abondante chevelure vénitienne, séparée en bandeaux au milieu de la tête, tombe en masses épaisses de chaque côté des joues, couvre les

oreilles, et descend jusque sur le col. Les yeux sont beaux, vivants, spirituels, et le regard en est bon. Le nez est bien dessiné, et la bouche, aux fins contours, complète l'expression des yeux. Le menton, légèrement saillant, est, en son milieu, marqué par une fossette. Les joues sont grasses, fatiguées déjà, un peu pendantes, et le double menton fait avec le col quelques rides. Pour vêtement, une robe noire très échancrée sur la poitrine et laissant paraître une chemise largement plissée, qui monte jusqu'à la naissance du col[1]... Tel est ce personnage, aimable et grave à la fois dans sa florissante santé. S'il est vrai de dire que les habitudes de l'esprit laissent leur empreinte sur le visage de l'homme, jamais cette vérité ne s'est plus clairement manifestée que dans le portrait du Beazzano.

Agostino Beazzano, que les contemporains appelaient également Beaziano et Beatiano, était de Trévise, et occupait un rang distingué dans la pléiade des poètes latins et italiens du commencement du XVIe siècle. L'histoire de l'art, en donnant son portrait, prouve qu'en 1515 ou 1516 il avait de quarante à cinquante ans, ce qui le ferait naître de 1465 à 1475. Bien qu'il eût été marié, il était chevalier de l'ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem. Nul doute qu'Andrea Navagero ait été son ami. Le Beazzano fit probablement partie de cette académie de Pordenone,

1. Les portraits du Navagero et du Beazzano sont en buste seulement.

que présidait l'Alviane et qu'aimait avec passion le Navagero. Son intimité avec Bembo est certifiée par sa correspondance, qui révèle en lui un homme rompu au maniement des affaires les plus délicates et les plus difficiles. Cette habileté était reconnue à Rome comme à Venise, dans l'intimité du pape aussi bien que dans les conseils de la République[1]. Léon X, qui lui confia souvent des missions importantes, le chargea d'accompagner Bembo dans son ambassade à Venise en 1514. Il s'agissait de réconcilier les Vénitiens avec l'empereur et avec le roi d'Espagne, et d'obtenir d'eux l'abandon de Vérone. Ce fut Beazzano qui, à la fin de cette année 1514, fut envoyé à Léon X pour lui porter le refus du sénat[2]. Il était donc de retour à Rome en 1515 et s'y trouvait en même temps que le Navagero, juste à point pour que Raphaël pût réunir son portrait à celui du noble Vénitien. On sait enfin qu'Agostino Beazzano fut atteint et presque perclus de la goutte pendant les dix-huit dernières années de sa vie, qu'il se retira à Vérone d'abord, à Trévise ensuite, et que l'amour des lettres l'aida à vivre au milieu des atroces souffrances de cette maladie. Son portrait répond d'ailleurs très

1. Une lettre de Léon X au doge Leonardo Leredano montre en quelle estime particulière Agostino Beazzano était tenu par le pape.

2. Bembo quitta Venise peu après Beazzano ; mais des raisons de santé l'obligèrent à s'arrêter quelque temps à Pesaro auprès d'Élisabeth Gonzague et d'Emilia Pia. Il y était encore le 1er janvier 1515, ainsi que le prouve une lettre qu'il écrivit à cette date au cardinal Bibbiena pour excuser son retard.

fidèlement à ces indications. Les qualités morales et le caractère pittoresque de l'homme y sont en parfait accord, et, malgré les défaillances du copiste, l'esprit demeure pleinement satisfait. On sent que le personnage représenté dans ce portrait ne s'attristera pas en vieillissant, et que le soir lui gardera quelque chose des gaietés du matin. On a souvent célébré sa mémoire, et l'Arioste, au quarante-sixième chant de l'*Orlando furioso*, s'est porté garant de sa gloire littéraire :

Io veggo il Fracastoro, il Beazzano.

Sur sa tombe, à Trévise, on lit l'inscription suivante :

Hospes, Beatianus hic est, scis cætera; num tàm
Durus es, ut siccis hinc abeas oculis [1] ?

1. Beazzano fut en correspondance avec la plupart des savants de son temps. La plus grande partie de ses sonnets sont adressés à Charles-Quint. D'autres sont dédiés à Léon X, au Bembo, au marquis del Vasto, à Titien, etc. — Le sonnet suivant, composé à l'occasion d'une indisposition de Léon X, fera juger de son style :

Rè del ciel, che qui giù scender volesti
Vestito del caduco, vel terreno;
E, per mostrarti ben cortese a pieno,
Togliendo a morte noi, te a morte desti;

L'alma LEON, che già primo elegesti
Fra tanti a governar del mundo il freno,
Conserva tal che, se non d'anni pieno,
Non torni ad habitar fra li celesti.

Non vedi, che la gente sbigottina
Gridando piange, el prega per chi tiene
In dubbio con la sua, la nostra vita?

On serait tenté de croire que ces deux portraits sont plus grands que nature. Cependant ils ne le sont pas et ne devaient pas le paraître dans le tableau original. Ils semblent ainsi dans la copie, parce que le modelé est insuffisant et que les justes relations entre l'ombre et la lumière ne sont pas rigoureusement observées. Ils affectent en même temps, comme de parti pris, un réalisme poussé jusqu'à l'exagération, qui n'a jamais été le fait de Raphaël. Quoi qu'il en soit, l'esprit du maître perce à travers les exagérations du copiste, la fermeté du dessin romain a raison des violences du coloris vénitien. On pourrait presque dire que, sous le pinceau de Raphaël, Andrea Navagero et Agostino Beazzano ont conquis à Rome leur droit de cité.

On voit, dans le Navagero, un poète et un homme d'action tout ensemble ; on reconnaît, dans Beazzano, un poète aussi, mais un homme voué exclusivement à l'étude et à la vie sédentaire. L'un, épuisé de fatigues et dévoré d'activité, devra mourir jeune encore, d'une mort quasi violente et pour ainsi dire sur la brèche ;

Perchè s'egli si tosto a morte viene
Vedrem d'ogni virtù per lui fiorita,
Il fiore e il frutto in un perder la spene.

— Les œuvres latines et italiennes d'Agostino Beazzano ont été réunies en un volume in-8° sous ce titre : *De le cose volgari et latine del Beatiano.* Venetiis per Bartholomæum de Zanettis de Brixiâ, anno a nativitate Domini 1538, die decimâ octob. Une autre édition porte la date de 1553. — *Le sette allegrezze e cinque passioni d'amore* ont été imprimées à Trévise, in-4°, en 1590.

l'autre, atteint d'infirmités précoces, traînera philosophiquement ses souffrances jusqu'à la vieillesse. Des ombres presque dures passent avec âpreté sur le visage du Navagero; la lumière, au contraire, se pose avec calme et avec complaisance sur la face tout entière du Beazzano.

Voilà bien deux purs Italiens de la fin du xve siècle et du commencement du xvie. Ceux qui ont habité l'Italie comprennent mieux de pareils portraits. « On ne marche pas en vain sous les palmiers », dit le proverbe oriental. On ne vit pas sous le ciel de Venise et de Rome sans en garder quelque chose. Mieux là que partout ailleurs, on sent par quels liens mystérieux l'homme tient à la nature et à quel point la terre qui l'a nourri le marque pour ainsi dire à sa ressemblance. Or, plus un pays est fermé aux influences du dehors, plus est frappante cette assimilation. Si donc elle est notable encore de nos jours où, la banalité envahissant tous les caractères, les intelligences se nivellent comme les grandes routes, combien plus forte elle devait être à l'époque de Raphaël, alors que les Italiens avaient tout bien à eux, leurs types, leurs

1. Ces deux portraits sont gravés à l'eau-forte, en grandeur de nature, par Paolo Fidanza, sous les noms traditionnels de *Bartolo da Sassoferrato* et de *Baldo, discepolo di Bartolo*. (Voir les *Têtes choisies de personnages illustres*. Rome, 1785, pl. n° 2.) — Le musée de Madrid possède dans deux cadres séparés, sous les numéros 901 et 909, deux anciennes copies de ces portraits. Ces copies sont beaucoup plus faibles que la copie de la galerie Doria.

vertus, leurs vices, leurs passions énergiques, et jusqu'à leur christianisme mêlé de paganisme!... Andrea Navagero et Agostino Beazzano, tels qu'ils nous apparaissent dans leurs portraits, appartiennent, d'esprit, de cœur et d'âme, aussi bien que par leur tournure et par leur physionomie, au siècle de Léon X. Ils sont les témoins parlants d'un temps mémorable entre tous.

PORTRAIT

D'ANTONIO TEBALDEO

Les contemporains de Léon X, en parlant du portrait de Tebaldeo comme du plus beau portrait qu'ait peint Raphaël, nous rendent inconsolables de ne le connaître point. Le 19 avril 1516, Pierre Bembo écrit au cardinal Bibbiena : « Raphaël vient de peindre notre ami Tebaldeo avec un tel accent de vérité, que Tebaldeo se ressemble moins à lui-même qu'il ne ressemble à son portrait. Je n'ai jamais vu si frappante ressemblance[1]... » Et, renchérissant sur cet éloge, il ajoute qu'au point de vue de la vérité naturelle ce portrait dépasse tellement les portraits de Balthazar Castiglione et du duc d'Urbin[2], que ceux-ci, comparativement à

1. « E il ritratto di nostro Tebaldeo tanto naturale, ch' egli non è tanto simile a se stesso, quanto a quella pittura; ed io per me non vidi mai sembianza veruna più propria. » (*Lettere pittoriche,* t. V, p. 134, et *Lettere di Pietro Bembo,* lib. II, p. 17.)

2. Laurent II de Médicis. Nous étudierons ce portrait dans la suite même du présent volume.

celui-là, semblent faits de la main d'un élève. On ne sait rien de plus sur cette peinture. Bien qu'elle soit perdue, il est impossible de ne pas lui marquer sa place dans l'histoire des portraits de Raphaël.

La lettre du Bembo annonçant au Bibbiena, comme une nouvelle récente, l'apparition du portrait de Tebaldeo, donne la date précise de ce portrait. Il fut peint dans les premiers mois de 1516. Tebaldeo touchait alors à la vieillesse; il avait de cinquante-cinq à soixante ans, étant né à Ferrare en 1456 ou 1463, l'histoire hésite entre ces deux dates[1]. Il avait embrassé d'abord l'état militaire[2], mais la nature l'avait créé poète, et il abandonna bientôt les armes pour les lettres. Il commença par se livrer à la poésie italienne et fit partie de cette famille de poètes qui, professant pour Pétrarque une admiration enthousiaste, croyait surpasser son modèle en ne dépassant que ses défauts[3]. Émule des Bernardo Accolti[4], des Politien, des Mam-

1. Tiraboschi et Ginguené donnent 1463; la *Biographie universelle* indique 1456.

2. D'autres disent la médecine. (Tiraboschi.)

3. En 1499, un recueil de ses poésies italiennes fut publié, à Modène, par Jacopo Tebaldeo, son cousin. Mais ce fut contre l'intention du poète, qui se rendait compte de ce qu'il y avait d'incomplet dans cette œuvre. « Impresso in Modena per Dionysio Bertocho, nel' anno de la Redemptione humana M.CCCC.LXXXX, a dì XIII di magio. Imperante lo sapientissimo Hercule, duca di Ferrara, Modena et Regio; in-4°. » Cette édition est donc dédiée par l'éditeur au marquis de Mantoue. Voir comment Narni, dans son poème *Della Morte del Danese* (lib. II, cant. IV), représente Tebaldeo.

4. Bernardo Accolti, d'Arezzo, était fils de l'historien Benedet-

briano, des Antonio Fregoso[1], des Cœlio Calcagnini[2] et des Sannazar, il chantait ses vers, comme Serafino, en s'accompagnant de la lyre ou du luth. Bientôt ces succès faciles ne lui suffirent plus et il voulut prendre rang parmi les grands humanistes de son temps, les Fracastor, les Palingène, les Capèce, les Amalthée, etc. C'est à ce titre surtout qu'on le voit en 1502 briller au milieu du groupe des néo-latinistes qui était alors une des gloires de la cour de Ferrare et joindre sa voix à celle de Calcagnini, des deux Strozzi, d'Arioste[3],

tino Accolti. Plein de lui-même, il répudia son nom pour s'appeler l'*Unico* (*Unico Aretino*). Quand il venait à Urbin ou à Rome pour y réciter des vers, la foule se pressait sur ses pas, on mettait des gardes aux portes de la ville, on illuminait tous les édifices, les boutiques se fermaient, seigneurs et prélats lui faisaient cortège. (Tiraboschi, *Storia della letter. ital.*, part. II, p. 157.) De tout cela, qu'est-il resté? Rien. Il en fut de même de beaucoup d'autres poètes fameux de cette époque, du *Nettuno*, de l'*Altissimo*, etc.

1. Antonio Fregoso ou Fulgoso, patricien génois qui avait pris, par goût de la solitude, le surnom plus modeste de *Fileremo*, vécut jusqu'en 1515. On a de lui : *la Cerva bianca* (la Biche blanche), les *Selve*, *les Ris de Démocrite* et *les Pleurs d'Héraclite*.

2. Cœlio Calcagnini, fort jeune encore, parut à la cour de Ferrare au moment où y arrivait Lucrèce Borgia, à laquelle il dédia un épithalame.

3. Ce fut seulement en 1503 qu'Arioste entra au service du cardinal Hippolyte d'Este et prit pied à la cour de Ferrare. Dans l'*Orlando furioso*, qu'il commença en 1505, il semble être encore en dehors de l'influence de Lucrèce Borgia. Il ne l'y célèbre qu'une seule fois, à la trente-huitième stance du quarante-deuxième chant. Dans le temple d'honneur qu'il consacre aux femmes illustres, il montre l'image de Lucrèce portée par ses deux poètes favoris, Anto-

de Giraldi et de Bembo[1], pour chanter la beauté, les grâces et la vertu de Lucrèce Borgia. Il entra ensuite au service du marquis de Mantoue, François Gonzague, passa quelque temps à la cour d'Urbin, fit quelques

nio Tebaldeo et Ercole Strozzi, et il accompagne cette image d'une inscription dans laquelle on lit que Rome doit placer Lucrèce Borgia, à qui elle a donné le jour, bien au-dessus de la Lucrèce antique, autant pour la beauté que pour la chasteté :

La prima inscrizion ch' agli occhi occorre,
Con lungo onor Lucrezia Borgia noma,
La cui bellezza ed onestà perporre
Debbe all' antica la sua propria Roma.
I duo che voluto han sopra sè torre
Tanto eccellente ad onorato soma
Noma lo scritto : Antonio Tebaldeo,
Ercole Strozzi : un Lino ed un Orfeo.

1. Bembo n'arriva également qu'en 1503 à la cour de Ferrare, où, fort bien accueilli, il devint aussitôt amoureux de Lucrèce Borgia. Bembo n'était alors qu'un jeune et brillant gentilhomme vénitien. Il put constater l'effet produit sur Lucrèce par la mort d'Alexandre VI; il vit combien cette fille étrange aimait ce père abominable, et fut témoin des terreurs religieuses qui bouleversèrent cette âme faussée mais non pervertie, naïve encore au milieu des réalités les plus odieuses. Cette douleur et ces angoisses, Bembo les a décrites comme s'il les avait lui-même ressenties. On trouve, entre autres choses singulières, le passage suivant dans la lettre de condoléance qu'il adresse à Lucrèce et qu'il date d'Ostellato, le 22 août 1503 : « Bien, en effet, que vous ayez perdu un père si grand que la Fortune elle-même n'eût pu vous en choisir un autre qui le fût davantage, ce n'est pas le premier coup que vous ayez à recevoir du destin, qui vous poursuit de sa rigueur. » Bembo aima donc avec passion la belle duchesse et la chanta dans ses vers. Le 1er août 1504, il lui dédia son dialogue sur l'Amour, intitulé *le Asolani,* et il accompagna cet hommage d'une lettre dans laquelle il célébra les vertus de Lucrèce. Le spirituel Vénitien resta, de 1503

apparitions à Rome sous Jules II, mais ne vint s'y fixer qu'en 1514. Bembo depuis longtemps y chantait ses louanges et lui préparait la voie[1]. Il trouva donc à son arrivée sa place toute faite au milieu du groupe de lettrés et d'artistes patronnés par Léon X, et fut, comme Phèdre Inghirami, Bibbiena, Balthazar Castiglione,

à 1506, en rapports très assidus avec la duchesse de Ferrare. C'est de la villa d'Ostellato, où il habitait chez ses amis les Strozzi, qu'il lui adressait ses épîtres. En 1506, Bembo passa à la cour d'Urbin. Ayant excité la jalousie redoutable du duc Alphonse, il crut prudent de se mettre en sûreté, et il y fut à la cour de Guidobalde. Malgré cet éloignement, ses relations amicales avec Lucrèce ne furent pas interrompues. Raphaël le vit à Urbin, dans le voyage qu'il y fit en 1506. Bembo, jeune, beau, spirituel et très aimé des femmes, fut-il aimé particulièrement de Lucrèce? Cela est possible, mais rien ne le prouve. La fameuse mèche de cheveux que l'on conserve à la bibliothèque Ambrosienne à Milan semble une preuve pour ainsi dire vivante des amours de Bembo; mais Lucrèce Borgia, dans la lettre qui accompagne ce témoignage, ne prononce aucune parole compromettante. Le *desiderosa gratificarvi* n'est qu'une formule polie, sans portée aucune... On ne connait pas de portrait du Bembo par Raphaël. Celui qu'on montre dans l'*École d'Athènes* est apocryphe; mais Bembo fut trop mêlé à l'entourage du Sanzio, pour que nous ne saisissions pas l'occasion d'en dire au moins quelque chose.

1. Tebaldeo ayant déjà publié des vers endécasyllabes en l'honneur de Léon X, celui-ci lui fit remettre cinq cents ducats comme cadeau de bienvenue, dès son arrivée à Rome. Léon X, dans une lettre qu'il écrivait alors aux chanoines de Vérone pour leur recommander Domizio Pomedelli, disciple de Tebaldeo, disait : « Tebaldeo, que j'estime beaucoup, tant pour les progrès qu'il a faits dans les sciences que pour ses talents dans la poésie... » Comme preuve de cette estime, Léon X demanda pour Tebaldeo la surintendance du pont de la Sorga, qui devait lui procurer un revenu considérable.

Andrea Navagero et Agostino Beazzano, immortalisé par le pinceau de Raphaël.

Six ans auparavant, Raphaël avait introduit le portrait de Tebaldeo dans la *Chambre de la Signature*. Vasari signale ce portrait de la façon la plus formelle dans la fresque du *Parnasse*. Après avoir parlé de Dante, de Pétrarque et de Boccace, « qui sont vivants, *che vivi vivi sono* », à côté d'Apollon et des Muses, il ajoute : « *Il Tibaldeo similmente*[1]. » Bottari, qui le premier a tenté de préciser la place de chacun des personnages de cette fresque, désigne Tebaldeo comme se trouvant dos à dos avec la dernière des Muses, dans la partie droite du Parnasse. Toute la figure serait de profil perdu, et même presque de dos, si la tête, en se tournant et en s'inclinant sur l'épaule droite, ne se montrait de trois quarts à droite et ne se présentait presque de face. Les cheveux, bruns et abondants, sont couronnés de lauriers. Les yeux, fendus en amande, sont d'une remarquable douceur et regardent à gauche, en sens inverse de la direction du corps. Le nez est moyen, plutôt petit. La bouche, moyenne aussi, est d'un charmant dessin et d'un sentiment très délicat. La barbe, brune comme les cheveux et coupée court, couvre la lèvre supérieure ainsi que le menton et le bas des joues. Un grand manteau jeté sur l'épaule droite cache en partie la robe et enveloppe le corps de ses larges plis. L'ensemble de cette figure a une très belle tournure. La physionomie est

1. Vasari, t. VIII, p. 18.

ouverte et franche, avec une ombre de mélancolie qui en achève et en poétise l'expression. Quel âge peut avoir le personnage ainsi représenté ? On ne saurait le dire avec précision. La jeunesse l'a abandonné, cela est certain, et, sans atteindre encore précisément à la vieillesse, il est dans cet état intermédiaire où l'homme, comme dit Chateaubriand, après avoir arrangé sa vie, doit déjà songer à soigner sa mort. Tebaldeo avait cinquante ans environ quand Raphaël décorait la *Chambre de la Signature*. Fit-il un voyage à Rome vers 1510 et Raphaël put-il faire son portrait pour le placer dans le Parnasse? Raphaël, avant de se fixer à Rome, n'avait-il pas connu Tebaldeo à Urbin, et alors ne serait-ce pas de souvenir qu'il aurait rappelé les traits du poète? Tout est possible à cet égard, mais tout reste encore à prouver. Ce qui est certain, c'est que la présence de Tebaldeo dans la fresque de Raphaël n'a rien que de vraisemblable, étant donné surtout l'esprit qui a présidé à la conception et à l'ordonnance de cette peinture. De la distance où nous sommes, nous ne voyons guère plus de cette littérature que l'enflure et le mauvais goût. Les contemporains de Jules II et de Léon X en jugeaient autrement. Les exagérations qui nous choquent leur semblaient naturelles; tout ce qui ramenait aux lettres classiques les enflammait d'enthousiasme, et Tebaldeo, en prenant place dans le Parnasse à côté des plus grands génies de l'antiquité, leur paraissait être dans son droit tout aussi bien que Pétrarque et que Dante.

Le portrait admirable dont parle Bembo dans sa lettre au Bibbiena (19 avril 1516) permettrait seul de contrôler celui de la fresque. Il est malheureusement perdu. On a cru un moment l'avoir retrouvé dans la galerie Scarpa, à Pavie[1], et Longhena a pris à son compte cette affirmation[2]; mais elle ne tient pas devant une discussion sérieuse. Tebaldeo, nous l'avons vu, avait en 1516 soixante ans environ, et le portrait de la galerie Scarpa représente un homme de trente à trente-cinq ans au plus. On a cru trancher la difficulté en prétendant que Raphaël avait peint ce portrait dans les premières années du XVIe siècle à la sollicitation de Lucrèce Borgia. Mais, en ce temps-là, Raphaël ne possédait pas encore une notoriété suffisante pour être désigné au choix d'une si grande dame. Il avait de plus, dans sa manière de peindre, une naïveté dont le portrait en question est la négation formelle. Enfin, ne connaissant pas Rome, il n'eût pas songé à mettre au fond de son tableau un paysage où se retrouvent quelques-uns des monuments les plus fameux de la voie Appienne... Ce portrait est de grandeur naturelle et vu un peu plus qu'à mi-corps. La main droite tient un rouleau de papier et la gauche est appuyée sur un balustre. La tête, de trois quarts à droite, est belle de lignes, mais d'expression un peu molle et indécise. Une

1. M. Michele Scarpa étant mort, la galerie où se trouvait ce portrait fut transportée à la Motta, entre Trévise et Udine.

2. Voir la traduction italienne de Quatremère de Quincy par Longhena, où ce portrait se trouve gravé par G. Garavaglia.

épaisse chevelure, presque semblable à une perruque, descend jusque sur les épaules et est surmontée d'une barrette tailladée, posée de côté d'une façon assez maladroite. La barbe, soyeuse et coupée court, couvre le bas du visage. Le col est entièrement découvert. Une chemise à petits plis cache la poitrine et dépasse de beaucoup le pourpoint, par-dessus lequel est jeté un manteau noir garni de fourrure. Ce manteau s'emmêle, on ne sait trop comment, avec les manches, qui sont tailladées comme la barrette. Il y a, dans tout cet arrangement, de l'élégance sans doute, mais on y cherche en vain la simplicité. Est-ce bien là une peinture exécutée par Raphaël? Il est permis d'en douter. En tout cas, elle ne saurait nous renseigner sur Tebaldeo; elle diffère en outre complètement du portrait placé dans le Parnasse[1]. Comme on n'a, d'ailleurs, ni médailles ni documents authentiques d'aucune sorte sur la personne de Tebaldeo, on peut, jusqu'à preuve du contraire, admettre la vraisemblance du portrait qu'une tradition constante désigne comme celui du poète ferrarais, dans la fresque du *Parnasse*[2].

Le brillant Tebaldeo de Lucrèce Borgia, le poète que Raphaël avait placé, sous Jules II, en compagnie des Muses et dont il avait fait un incomparable portrait

1. Ce portrait avait été acheté, dit-on, par un certain abbé Caretti, qui l'avait revendu à M. Michele Scarpa, comme provenant de la galerie de Modène.

2. Il est impossible d'attribuer la moindre autorité au portrait gravé sur bois, en tête des *Stanze nuove,* imprimées à Venise, en

sous Léon X, devait, après avoir épuisé les enivrements de la gloire, périr de misère le 4 novembre 1538. Il habitait Rome encore lors du sac de 1527, et fut complètement dépouillé par les soldats du connétable de Bourbon. Réduit à emprunter trente florins au Bembo, il faillit mourir de faim, et passa dans les conditions les plus précaires les onze dernières années de sa vie[1]. Muratori a été dur pour lui en le plaçant en tête des corrupteurs du goût italien. Il avait les défauts de son temps, mais il en avait aussi les brillantes qualités. En tout cas, le charme qui l'avait fait accueillir à bras ouverts dans les cercles les plus distin-

1520, par Francesco di Alessandro Bindoni et Maffeo Pasini. — Quant au portrait catalogué dans le musée de Naples comme étant celui de Tebaldeo par Raphaël, il n'est pas de Raphaël et ne représente pas Tebaldeo. Cette peinture montre un homme jeune encore, vu à mi-corps et de trois quarts à droite. Ses cheveux sont noirs, coupés courts et coiffés d'une barrette noire. Sa barbe est moins foncée que ne le sont ses cheveux. Son vêtement est également noir, orné de rubans de soie noire aux manches, et rehaussé d'une collerette en guipure blanche. Ses yeux sont beaux, son nez est un peu lourd, et sa physionomie manque de caractère.

1. Longtemps avant sa mort, il ne sortait guère de son lit, se plaignait surtout de ne plus aimer le vin, faisait plus d'épigrammes que jamais, et était à toute heure, malgré son dénuement, entouré de littérateurs. Après s'être répandu en injures contre les Français, il devint l'implacable ennemi de l'empereur : « Il Tebaldeo vi si raccommanda. Sta in letto, ne ha altro male che non haver gusto del vino. Fa epigrammi più che mai ; ne gli manca a tutte l'hore compagnia di letteratori. E fatto gran Francese; inimico dell' imperatore implacabile. » (*Girol. Negro a Marc.-Anton. Micheli. Lettere di Princ.*, III, p. 38.)

gués de la Péninsule, à Ferrare, à Urbin, à Rome, était bien à lui. Nous en éprouverions sans doute encore quelque chose, si le portrait peint par Raphaël et tant vanté par Bembo n'avait pas été perdu[1].

1. Les ouvrages principaux d'Antonio Tebaldeo sont : *Sonetti e Capitoli* (Modène, 1499, in-4°); *Stanze nuove* (Venezia, 1520, in-8°); *Capitoli non più stampati, Epigrammata*, dans le recueil de Toscano, intitulé *Carmina illustrium poetarum ital.*, t. I, p. 226.

PORTRAIT

DU

JOUEUR DE VIOLON

Le *Joueur de violon*, tel est le nom, pour ainsi dire générique, sous lequel le plus beau peut-être des portraits s'est gravé dans la mémoire des hommes. Cette peinture produit une impression d'une telle profondeur, qu'on a bien vite oublié ce qu'elle contient d'individuel et d'accidentel, pour ne plus y voir que l'expression d'une idée générale, le type achevé de ce que l'art a donné de plus harmonieux. Dans ce portrait, la musique et la poésie ne font qu'un. Le personnage représenté reste à l'état d'énigme, sur lui l'histoire est muette. Quelque effort que l'on fasse pour découvrir son identité, on demeure tout simplement en présence du *Joueur de violon*, c'est-à-dire de la vivante personnification de la virtuosité. Nous pro-

fiterons de cette indétermination pour nous occuper successivement du violon, en tant qu'instrument, et des joueurs de violon, en tant que virtuoses, poètes et musiciens. Le *Joueur de violon* de Raphaël nous transporte en 1518. A cette date, le violon, si imparfait qu'il fût encore, n'en était pas moins déjà le roi des instruments, l'instrument chanteur et charmeur par excellence. Nous nous demanderons d'abord ce qu'il avait été jusqu'au commencement du XVIe siècle, et ce qu'il fut alors par rapport à ce qu'il devint plus tard. Nous verrons ensuite Raphaël aux prises avec les éléments pittoresques de cet instrument, et nous regarderons les différentes figures dont il a fait des joueurs de violon. Nous examinerons, en troisième lieu, le portrait célèbre qui est comme l'axe de cette étude. Nous chercherons, enfin, parmi les musiciens et parmi les poètes-virtuoses, s'il est possible d'en trouver un dont le nom convienne à ce portrait. Cela fait, si nous n'avons pu arriver à l'iconographie d'un homme, nous aurons en quelque sorte tenté la monographie d'une chose.

I

LE VIOLON ET L'ARCHET.

Le *Joueur de violon* n'a pas d'ancêtres dans l'antiquité d'Homère et de Virgile. S'il est à la fois poète et

musicien, ainsi qu'Olympe, qui donna son nom à la montagne sainte[1], Talétas, ami de Lycurgue, Archiloque de Paros[2], Mimnerme de Colophon, Lasus d'Hermione, Timothée de Milet, Terpandre et Cépion de Lesbos[3], il ne peut se recommander d'aucun d'eux comme virtuose. Faute de traditions classiques, la Renaissance n'existe pas pour lui. Les Grecs ne connurent pas de joueurs de violon, les Romains pas davantage. Minerve avait inventé la flûte simple, Pan la syrinx, Mercure la lyre, qu'Apollon perfectionna pour accompagner sa voix divine; ni dieu ni déesse n'avait imaginé d'instruments à archets. On n'en trouve nulle trace sur les monuments figurés de l'antique Hellénie[4]. Quatre mille ans cependant avant Homère

1. Olympe fut le premier qui enseigna aux Grecs l'usage d'instruments montés avec des cordes. Aristote et Platon font de lui de pompeux éloges.

2. Ses contemporains le mirent au même rang qu'Homère.

3. Terpandre inventa la lyre à sept cordes, et Cépion, son élève, propagea cette invention.

4. Tout instrument à archet suppose deux éléments : 1° une table d'harmonie, sur laquelle sont tendues des cordes; 2° un archet, composé d'une tige flexible munie d'une mèche de crins à l'aide de laquelle on frotte sur les cordes pour en tirer des sons. On a voulu reconnaître une sorte d'instrument à archet dans le plectre; mais πλῆκτρον vient de πλήκτειν, qui veut dire *frapper*, et c'est à tort que certains lexiques traduisent πλῆκτρον par *archet d'un instrument de musique*. Voyez le plectre dans les statues et les bas-reliefs, ainsi que sur les vases peints : c'est toujours un morceau de bois, d'or ou d'ivoire, terminé par des crochets pour pincer les cordes, ou par une sorte de petit marteau pour les frapper. Si les Grecs avaient eu le véritable archet, dont les crins servent à mettre

et cinq mille ans avant Jésus-Christ, Ravana en avait déposé dans l'Inde le premier germe, et le *ravanastron* ou le *rouana*, aux mains des moines mendiants du culte de Bouddha, représente encore aujourd'hui le violon dans sa forme originelle et rudimentaire[1]. L'*omerti*[2], qui constitua un progrès sur le *ravanastron*,

les cordes en vibration, ils l'auraient appelé τοξάριον, *petit arc*. (Fétis, *Recherches historiques sur les instruments à archet*, p. 4.)

1. D'après la légende indienne, ce serait Ravana, roi de Ceylan, qui aurait inventé le *ravanastron*. Cet instrument se compose d'un cylindre creux, en bois de sycomore, de 11 centimètres de long environ sur 5 centimètres de diamètre. La table d'harmonie est formée d'une peau de serpent boa fixée à l'une des extrémités du cylindre. Sur cette table d'harmonie sont tendues deux cordes d'intestins de gazelle. La tension des cordes s'opère à l'aide de chevilles placées à l'extrémité d'un long manche (de 55 centimètres) qui traverse le cylindre de part en part au tiers de sa longueur, du côté de la table. Un petit chevalet posé sur la table d'harmonie sert de support aux cordes. L'archet se compose d'un mince bambou légèrement courbé en arc et soutendu par une mèche de crins. Le crin est fixé dans un trou taillé à la tête du bambou et rattaché à l'autre extrémité par une tresse de joncs très flexible. Le son du *ravanastron* est doux et sourd. (Voy. au musée du Conservatoire de Paris un intéressant spécimen de cet instrument.) Le *rouana*, également monté de deux cordes, est une variété du *ravanastron*. L'origine orientale des instruments à archet n'est pas universellement admise. Fétis cependant l'a soutenue par de bons arguments, et M. Antoine Vidal s'est rallié à l'opinion de Fétis.

2. L'*omerti* indien est aussi monté de deux cordes ; seulement la caisse d'harmonie, au lieu d'être cylindrique, est formée par une noix de coco coupée au tiers et tendue d'une peau de gazelle. A la partie antérieure sont pratiquées quatre ouvertures elliptiques et une autre en forme de losange, qui servent d'ouïes. Voilà l'origine des *f* du violon.

servit à son tour de modèle au *kemângch à gouz* des Persans[1], et le *rebâb* des Arabes, qui n'avait d'autre destination que de guider la voix des poètes, ne fut aussi qu'une modification du *rouana* primitif[2]. L'antiquité grecque et romaine, dans ses rapports avec l'Orient, connut-elle ces instruments? Cela est possible; mais elle ne les adopta pas. En fait d'instruments à cordes, elle ne légua au moyen âge que des instruments pincés ou à percussion.

Le *crouth-trithant*, le violon des Gaëls et le premier des instruments à archet qui parut en occident, est une importation indo-celtique, qui remonte sans doute au ve siècle de notre ère. Saint Fortunat, évêque de Poitiers en 570, le cite dans les vers qu'il adressait à sainte Radegonde :

> Romanusque lyra plaudat tibi, Barbarus harpa,
> Græcus achilliaca, chrotta britanna canat.

« Que le Romain t'applaudisse sur la lyre, le Grec sur la

1. De *kemân*, archet, et de *kâh*, lien de l'archet; autrement dit, instrument à archet. L'expression *à gouz* signifie vieux ou vieille. Donc *kemângch à gouz* répond à vieil instrument à archet, ou instrument à archet primitif. (Fétis, *ut supra*, p. 7 et 8.)

2. Le *rebab esh-shaer* « est formé de quatre éclisses, sur lesquelles sont tendus deux parchemins qui forment la table et le dos. Cet ensemble présente l'aspect d'un trapézoïde dont le sommet est parallèle à la base et dont les côtés sont à peu près égaux. Le manche est cylindrique et ne fait qu'une seule pièce avec la tête. Le pied est une tige de fer fixée dans le manche et qui traverse l'instrument. Le *rebâb* de poète n'a qu'une corde; le *rebâb* des chanteurs en a deux. » (Fétis, *ibid.*, p. 10.)

cithare, le Barbare sur la harpe et le crouth breton[1]. » C'est le crouth en mains que nous apparaît, au XIe siècle, le barde couronné de l'abbaye de Saint-Martial. On pourrait presque voir, dans ce grossier dessin, la première représentation figurée d'un joueur de violon, car le *crouth* est le plus ancien peut-être des instruments à éclisses, et l'éclisse est un des signes caractéristiques du violon.

Après le *crouth trithant,* vint la *rubèbe* ou *rebelle,* d'où dérivèrent le *rebec* et la *vielle,* qui se partagèrent la vogue à partir du XIIIe siècle, et se confondirent sous la dénomination générale de *viole* vers la fin du XVe. Les trouvères du moyen âge, qui s'accompagnaient du *rebec,* étaient les joueurs de violon de leur temps; de même les anges de la Renaissance, quand ils faisaient vibrer, sous leurs archets divins, les trois cordes de leurs violes en forme de luth. Colin Musset, Pierre Sigelard, tant d'autres encore, qui s'en allaient avec leurs vielles, chantant devant les Madones et charmant la cour des princes, étaient des précurseurs du *Joueur de violon.* On rencontrait à chaque instant de ces joueurs de *vielles* ou de *violes* sur les portails de nos églises : témoin saint Genès, patron des ménétriers, dont la statue, en joueur de viole, gardait l'entrée de l'église Saint-Julien-des-Ménétriers. Quelquefois c'était le diable lui-même, qui, sous des apparences mons-

1. Saint Fortunat, né en 530, près de Ceneda, dans les environs de Trévise, mourut à Poitiers dans les premières années du VIIe siècle.

trueuses, prenait la vielle et l'archet, se faisait virtuose, comme à l'extérieur de la cathédrale de Rouen. Rebecs, vielles et violes se montrent partout du XIIe siècle au XVe siècle. Sur l'ancien portail de l'abbaye de Saint-Denis, c'est la viole à trois ou à cinq cordes. Voici la vielle à trois cordes et à chevalet sur le portail de Notre-Dame de Chartres. Un ange, jouant de la rubèbe à deux cordes, apparaît rayonnant de lumière dans un vitrail de l'abbaye de Bon-Port, en Normandie. Les manuscrits, de leur côté, abondent en exemples du même genre. La viole à cinq cordes se voit dans un roman français du XIVe siècle, à la Bibliothèque nationale de Paris; le rebec à trois cordes se trouve dans le *Miroir historial* de Vincent de Beauvais; la *Bible historiaux* montre la *petite viole;* dans les *Échecs amoureux*, une femme tient entre ses jambes la grande viole à quatre cordes; le petit rebec à trois cordes dont joue la Sirène, dans le même manuscrit, est en tout semblable à celui que Martin Agricola représente dans son livre[1]; et, en plein XVIe siècle, la viole à quatre cordes et à chevalet du livre des *Proverbes et Adages* est encore de la même famille.

On voit, par ces exemples, qu'une grande variété de types s'était introduite dès le moyen âge dans les

1. *Musica instrum.*, p. 54, 56, 1529; petit in-8°. — Martin Agricola et Ottmar Lucinius (*Musurgia seu Praxis musicæ*, 1536, petit in-4° obl.) signalent alternativement des violes avec ou sans chevalet.

instruments à archet. Vers la fin du XIVe siècle, Dufay, Binchois et Dunstaple avaient découvert les éléments d'un art nouveau dans l'harmonie que forment par leur réunion les différentes espèces de voix. Dès lors, rebecs, vielles et violes furent comme une famille complète qui eut ses voix de *soprano*, de *ténor*, de *contralto* et de *basse*. Le XVe siècle fabriqua nombre de *violettes*, d'*altos*, de *basses* et de *contrebasses*. Au commencement du XVIe siècle, on prononçait déjà en Italie le nom de *violino*, mais on n'apercevait pas encore le violon avec sa forme définitive. Le *violino* placé par Raphaël dans les mains d'Apollon est bien toujours la viole des *quattrocentisti*. Les instruments que Pietro Dardelli[1] fabriquait à Mantoue, vers 1500, ne différaient guère de ceux que Joan. Kerlino confectionnait en 1450 à Brescia[2].

En 1518, au moment où Raphaël peignait le *Joueur de violon*, la lutherie italienne était donc à peine née et n'avait presque rien imaginé de nouveau. Gaspard Duiffoprugcar venait de s'établir à Bologne, où il commençait à fabriquer, pour la chapelle et la chambre du roi François Ier, ces pardessus de violes, dont le musée du Conservatoire de musique, à Paris,

1. On cite, de Dardelli, quelques belles violes.

2. Laborde vit, en 1804, une viole de Kerlino, datée 1449. Fétis retrouva cette même viole chez le luthier Kolizer, à Paris. Elle portait des voûtes fort élevées et était plus bombée que les violes de la même époque; le manche seul avait été changé. Le son en était doux et sourd.

possède un si beau type[1]; Venturi Linarolli florissait à Venise; Peregrino Zanetto et Morglato Morella allaient continuer à Brescia et à Mantoue la tradition de Dardelli. Assurément ces artistes étaient en quête du mieux, mais ils étaient loin de prévoir ce que serait la perfection. Ce privilège devait être réservé à André Amati, chef de la grande école de Crémone. Avec lui parurent enfin de vrais violons, d'une sonorité peu éclatante encore, mais d'un timbre plein de suavité déjà[2].

1. Gaspard Duiffoprugcar, né dans le Tyrol italien, s'établit à Bologne en 1510. — M. Raoul avait une belle basse de viole de Duiffoprugcar, sur le fond de laquelle était représenté le plan de Paris au commencement du XVIe siècle. M. Villaume posséda ensuite cet instrument. — Deux autres basses de viole de Duiffoprugcar, citées par Choron (*Dictionnaire des musiciens*), portaient, l'une un saint Luc, l'autre un saint Jean l'Évangéliste. Le pardessus de viole du Conservatoire de Paris est orné d'arabesques du plus beau caractère. — Voir, au Cabinet des estampes, le portrait de Duiffoprugcar gravé par Wœriot.

2. Andrea Amati descendait d'une des plus anciennes familles de Crémone. Dès l'année 1097, les annales de Crémone mentionnent des Amati parmi les décurions. On ne sait pas au juste la date de la naissance d'Andrea Amati; mais, comme on possède des instruments signés de son nom en 1540, on est certain qu'il naquit dans les vingt premières années du XVIe siècle, du vivant même de Raphaël par conséquent. Le comte Cozio de Salabue, de Casal-Monferrato, possédait un rebec ou violon à trois cordes signé Andrea Amati et daté 1546. Une *viola bastarda* d'Andrea Amati, datée 1551, se trouvait dans la collection du baron Bagge. Andrea Amati avait fait une collection complète de violes et de violons pour le roi Charles IX, amateur passionné de musique. Ces instruments, que l'on conservait à Versailles, disparurent après les journées des 5 et

La musique était en retard de plus de deux cents ans sur les arts du dessin. Des premiers *trecentisti* à Raphaël deux siècles s'étaient écoulés; près de deux siècles aussi devaient séparer André Amati d'Antoine Stradivarius. André Amati, né dans les premières années du XVIe siècle, fut, toute proportion gardée, le Giotto du violon; Antonio Stradivari, dont les plus beaux instruments portent la date de 1720, en fut le Raphaël. Entre ces maîtres et à côté d'eux, que d'autres maîtres illustres aussi! Voici d'abord Gasparo de Salo et son élève Gian-Paolo Magini, qui partagent avec André Amati la gloire des premières réformes... Rodolphe Kreutzer, l'ami de Beethoven, jouait avec amour sur un Gasparo de Salo, daté de 1566, et, plus près de nous encore, de Bériot, l'époux de la Malibran, obtint sur un Magini ses plus grands succès... Puis viennent les fils, le petit-fils et l'arrière-petit-fils d'Andrea Amati, Gerolamo et Antonio[1], Niccolò, fils de Gerolamo et le plus célèbre des Amati[2], enfin

6 octobre 1790. Les violons d'Andrea Amati sont de petit et de moyen formats. Leurs voûtes sont très prononcées vers le centre... Andrea Amati mourut probablement en 1580, car, passé cette date, on ne connaît pas d'instruments signés de son nom.

1. C'était sur un violon d'Antonio Amati que jouait le violoniste Libon, en 1809. Ce violon était daté 1591. Gerolamo Amati mourut en 1638. On croit que son frère Antonio était mort trois ans auparavant, en 1635. — Gioacchino ou Giofredo Cappa, élève de Gerolamo Amati, naquit à Crémone en 1590 et fonda l'école de Saluces, en Piémont, où il eut pour élèves Acevo et Sapino.

2. Niccolò Amati (1596-1684)

Gerolamo, deuxième du nom, fils de Niccolò et le dernier des Amati, qui eut pour camarades, dans l'atelier de son père, Joseph Guarnerius et Antoine Stradivarius. Ce fut dans les vingt dernières années du XVIIe siècle, de 1680 à 1700, que Joseph Guarnerius parvint à son apogée. Quant à Antoine Stradivarius, il naquit en 1644, commença à fabriquer dès 1667, mais n'entra dans sa force qu'à partir de 1700, et produisit de 1700 à 1725 ses plus beaux instruments[1].

Le *Joueur de violon* de Raphaël était donc mort depuis deux cents ans lorsque, après les efforts et les tâtonnements de cinq générations de vaillants artistes, Joseph Guarnerius et Antoine Stradivarius élevèrent

1. Les incomparables instruments de ces grands luthiers italiens n'ont guère été appréciés à leur juste valeur avant le commencement de notre siècle. Jusqu'en 1810, les Amati furent les violons préférés. Leur qualité de son convenait parfaitement à la musique de chambre, telle qu'on la comprenait alors. Ce fut seulement à partir de l'arrivée de Viotti à Paris, en 1796, que les violons de Stradivarius prirent la première place. Viotti jouait sur un Stradivarius, dont la sonorité fut une révélation. On avait alors un violon ou une basse de Stradivarius pour trois ou quatre cents francs. Stradivarius, de son vivant, ne vendait ses instruments que trois ou quatre louis d'or. Ce furent Tarina (de 1824 à 1828), et surtout Tarisio (à partir de 1827), qui apportèrent en France presque tous les beaux instruments d'Antoine Stradivarius, de Joseph Guarnerius, de Bergonzi, de Montagnana et de Rugger. Carlo Bergonzi et Montagnana (1740) étaient des élèves d'Antoine Stradivarius, et leurs instruments sont aussi de premier ordre. (Voyez, sur ces maîtres, le savant travail de M. J. Gallay : *les Luthiers italiens au* XVIIe *et au* XVIIIe *siècle*.)

enfin le violon jusqu'à la perfection. Dès lors quelle simplicité de formes, quelle justesse de proportions, quelle harmonie dans le dessin des courbes, quelle savante combinaison entre les voûtes et les épaisseurs, quelle beauté de coloration dans le vernis, et, en même temps, quelle puissance de vibration, quelle douceur de timbre, quel éclat de sonorité! On ne pouvait plus aller au delà. L'instrument était désormais complet dans son organisme, admirablement équilibré jusque dans la plus profonde intimité de son être; il avait pour ainsi dire une vie nerveuse et musculaire à la fois, la sensibilité et la force, une âme débordante d'émotions, d'incomparables accents pour exprimer la tristesse et la joie, la souffrance et l'amour... Cependant une partie de ces trésors restait contenue et presque cachée, faute d'une force d'expansion suffisante. A ce grand chanteur, il manquait, dans une certaine mesure, la respiration et le souffle; l'appareil vocal avait atteint tout son développement, mais le poumon demeurait faible encore. Il fallait, à de tels violons, des archets dignes d'eux, et cette baguette magique, dont on doit toucher l'instrument pour en faire jaillir l'harmonie, ne fut mise que longtemps après aux mains des virtuoses[1]. Les plus beaux violons

1. L'archet, en passant sur la corde, la touche, non d'une manière continue, mais par une suite de chocs successifs, infiniment rapprochés et infiniment réguliers, qui entretiennent d'une manière égale le mouvement de vibration. La régularité du phénomène est subordonnée à l'élasticité de la baguette, à la disposition du crin,

datent des premières années du XVIIIe siècle, les meilleurs archets appartiennent aux premières années du XIXe. Cent années d'études et de tâtonnements furent donc encore nécessaires pour résoudre complètement le problème.

Le roseau flexible, courbé en arc et sous-tendu de crins grossièrement attachés à ses deux extrémités, était bon aux mains des ménétriers et des poètes pour frotter les cordes de leurs rebecs et de leurs violes. Les peintres et les sculpteurs de la Renaissance, dans les concerts qu'ils se plaisent à représenter, s'en contentent invariablement. Vers le milieu du XVIe siècle, cependant, en présence des violons de Duiffoprugcar, de Gaspard de Salo, de Magini et d'André Amati, on commença à comprendre l'insuffisance de l'archet primitif. On vit alors la baguette, tantôt ronde et tantôt coupée à cinq pans, s'amincir en se rapprochant de la tête, et cette tête se prolonger démesurément. Au XVIIe siècle, grâce à l'invention de la hausse et de la crémaillère, le violoniste put modifier à sa volonté la tension des crins; mais la baguette resta inflexible et plus ou moins bombée, tandis que la tête, toujours très allongée, tantôt plongeait en avant, comme dans

à l'action de la colophane dont ce crin est enduit, et surtout à l'habileté de la main du violoniste. Les crins dépourvus de colophane glissent sur la corde, sans la mordre et la faire vibrer. Ce sont les aspérités déposées par la résine sur le crin qui produisent cette infinité de chocs successifs et réguliers auxquels est due la continuité de la vibration.

les archets de Mersenne (1620) et de Kircher (1640), tantôt se recourbait en arrière, comme dans ceux de Castrovillari (1660) et de Bassani (1680). Tel était l'archet des Vivaldi et des Corelli dans les premières années du XVIIIe siècle, archet presque rudimentaire encore, à l'aide duquel on ne pouvait ni colorer, ni nuancer la musique[1]. Tartini, le premier vers 1730, allégea la baguette, la redressa, en raccourcit la tête et obtint ainsi un notable progrès dans la production des sons. Avec Cramer, en 1770, la baguette devint tout à fait droite. Tourte le père fabriqua alors des archets cannelés d'un joli travail, dont les crins s'étalaient avec égalité dans toute leur longueur; mais ses baguettes demeurèrent trop minces, n'eurent pas assez de résistance et péchèrent par excès de légèreté; ses têtes furent, en outre, d'un mauvais dessin, ses hausses eurent trop d'étroitesse et d'élévation. C'est à son second fils, François Tourte, dit *Tourte le Jeune*, qu'était réservé l'honneur de fabriquer d'irréprochables archets.

Né à Paris en 1747, François Tourte y mourut à l'âge de quatre-vingt-huit ans en 1835... Simple ouvrier, sans la moindre culture, ne sachant ni lire ni écrire, il passe d'abord huit ans dans un atelier d'horloger, puis revient, poussé par une irrésistible vocation, à la profession de son père. Il entend les grands chanteurs

1. On se bornait alors à des effets de convention, en répétant *piano* le passage qu'on avait d'abord joué *forte*.

italiens, et se dit que, pour chanter de même avec le violon, il faut un archet pourvu du ressort nécessaire et de l'élasticité suffisante. Guidé par une intuition merveilleuse, cet ignorant trouve la loi mathématique qui transforme l'antique ébauche en un instrument de précision. Il découvre, dans le bois de Fernambouc, la baguette prédestinée à l'archet. Plus ce bois est riche en matières colorantes, meilleur il est pour la fabrication de l'archet, mais aussi plus l'humble artiste a de peine à se le procurer, et les guerres maritimes qui éclatent entre la France et l'Angleterre le rendent presque introuvable à partir de 1780. Quel labeur et quelle patience! On voit alors François Tourte redoubler de courage et de sacrifices, explorer les chantiers, scier lui-même les précieuses bûches, y chercher le droit fil et la maille convenablement placée, en débiter souvent des milliers de kilogrammes pour y trouver à grand'peine quelques bonnes baguettes. Ces baguettes une fois conquises, il les courbe soigneusement à l'aide du feu[1], en les infléchissant du côté de la ligne du crin[2]; il en détermine la longueur[3], le poids, les conditions d'équilibre, l'amincissement progressif et le

1. François Tourte avait compris que, pour cette opération, l'intérieur de la baguette devait être élevé à la même température que l'extérieur, en sorte que toutes les fibres du bois concourussent à la permanence de la courbe.

2. L'infléchissement ainsi compris a pour objet d'augmenter l'élasticité de l'archet.

3. François Tourte fixa la longueur de la baguette à $0^{m},75$, y

renflement vers la tête. Mêmes calculs minutieux pour le crin, dont il fixe également la préparation, la longueur et le nombre[1]. Les hauteurs de la tête et de la hausse n'étant plus livrées au hasard, la distance du crin à la baguette n'a plus rien d'arbitraire; l'angle nécessaire au crin pour l'attaque des cordes est calculé de manière à ce que le bois ne se fasse plus entendre; la tête, enfin, plus élevée, et plus lourde, commande une hausse et un bouton plus pesants, qui rapprochent

compris le bouton, pour l'archet du violon; à $0^m,74$, pour l'archet de l'alto, et à $0^m,72$, pour l'archet du violoncelle.

1. François Tourte donnait les plus grands soins à la préparation du crin. Il préférait le crin de France à tous les autres. Il lui faisait subir un dégraissage et un savonnage longtemps prolongés, puis le passait à l'eau de son, et le soumettait à un dernier lavage dans une eau légèrement azurée. Cela fait, sa fille n'avait d'autre occupation que de trier les crins brin par brin, et de ne garder que ceux qui étaient complètement cylindriques et égaux dans toute leur longueur. Un dixième de la masse, tout au plus, pouvait être ainsi réservé. François Tourte fixa la longueur des crins à $0^m,65$ pour le violon, et à $0^m,60$ ou $0^m,62$ pour le violoncelle. Le nombre de crins fut de cent cinquante à deux cents. On l'a, depuis, porté de cent soixante-quinze à deux cent cinquante, parce qu'on tient généralement plus au volume du son qu'à sa délicatesse. Quand Viotti arriva à Paris, on réunissait la mèche de crins en une masse ronde qui nuisait à la qualité du son. Ce fut sur les observations de ce virtuose que François Tourte imagina de donner aux crins la forme plate d'un ruban, en les pinçant à la hausse par une virole d'étain ou d'argent. Il compléta ensuite cette amélioration en recouvrant le crin d'une lame de nacre, depuis la naissance de la mortaise de la hausse jusqu'à la virole. On appela ces nouveaux arche t *archets à recouvrements.*

la main du centre de gravité[1]. Tout fut calculé dès lors dans la distribution des forces et dans les proportions de l'archet. La certitude désormais était telle, qu'en soumettant à l'analyse géométrique les données de cette grande expérience, on arrive à la formule algébrique représentative du profil de l'archet. Antoine Stradivarius avait donné au violon son suprême degré de beauté; François Tourte imprime à l'archet son maximum de puissance.

Coïncidence étrange et mystérieuse! Au moment où François Tourte donnait aux virtuoses des archets dignes des excellents violons que l'on possédait depuis longtemps déjà, la musique de chambre, de toutes les formes musicales la plus pénétrante et la plus intime, la musique de chambre, spécialement faite pour les instruments à archet, venait d'atteindre presque d'un seul bond tout son développement. D'incomparables maîtres s'élevaient jusque sur les hauteurs où avaient vécu les architectes, les sculpteurs et les peintres au commencement du XVIe siècle. Haydn avait écrit ses quatuors, source mélodique intarissable, où devaient puiser à jamais tous les vrais musiciens; l'âme de Raphaël semblait être descendue dans l'âme de Mozart; quelque chose du génie de Michel-Ange allait s'incarner dans Beethoven. Les instruments à archet,

1. Dans les archets de violon dont l'équilibre est le plus satisfaisant, le centre de gravité est à $0^m,19$, à partir de la hausse. Dans les archets de violoncelle, il est à $0^m,17$.

en possession de tous leurs organes, furent alors pour les compositeurs d'irréprochables moyens d'interprétation... Mais, avec le *Joueur de violon* de Raphaël, ce sont les grands jours de la peinture et non pas ceux de la musique qui nous doivent occuper. Laissons donc là les Amati, les Guarneri, les Stradivari et les Tourte, pour revenir au violon primitif de la Renaissance italienne.

II

LES JOUEURS DE VIOLON DE RAPHAEL DANS LE COURONNEMENT DE LA VIERGE ET DANS LE PARNASSE.

Dans le *Couronnement de la Vierge*, peint à Pérouse en 1503 pour Maddalena degli Oddi, Raphaël, âgé de vingt ans, met un violon entre les mains de l'un des anges qui font cortège à la mère du Verbe, mise en possession de sa royauté divine[1].

Ce joueur de violon, le premier en date dans l'œuvre de Raphaël, a été préalablement étudié avec le plus grand soin dans un dessin qui appartient au musée Wicar, à Lille. Deux figures, dessinées d'après nature à la pointe d'argent, font les frais de ce simple croquis, dans l'intimité duquel on saisit la pensée de l'artiste, sa connaissance de l'instrument, et jusqu'aux impressions

1. Ce tableau est dans la galerie du Vatican.

dont le jeu de cet instrument remplit son âme. Ce sont de très jeunes hommes, sans doute des compagnons du peintre, qui ont servi de modèles, et ils s'y sont prêtés de si bonne grâce, que l'on fera d'eux facilement des archanges ou des séraphins. L'un, dont la silhouette est à peine tracée, tient un luth. L'autre, dont le dessin est serré de très près et entièrement achevé, joue du violon. Ce violon n'est déjà plus ni la viole ni le rebec des âges précédents, et ce n'est point l'instrument perfectionné qu'allaient inaugurer Duiffoprugcar, Gaspard de Salo et André Amati. C'est le *violino* de Pietro Dardelli, qui n'est pas encore le violon moderne, mais qui le fait pressentir déjà. La configuration générale en est presque carrée, et les échancrures sont nettement accusées au milieu de la caisse d'harmonie. Les ouïes de la table supérieure sont demi-circulaires et les éclisses très hautes. Sur le doigtier, qui est d'un très petit parcours, les notes sont numérotées sans doute, et n'exigent pas cette précision de justesse et de doigts que demandera bientôt le véritable violon. Le manche, plus court que le doigtier, ne comporte pas les *démanchers* difficiles. Le cheviller est plat et garni de chevilles posées perpendiculairement au plan de l'instrument. Quant au violoniste, ses doigts sont très correctement placés sur le cordier, et son archet en forme d'arc surbaissé, quoique très légèrement maintenu entre le pouce et l'index, tient bien à la corde et attaque la note avec franchise. Le violon n'est pas maintenu par la pression du menton

sur la table d'harmonie, mais posé sur l'épaule gauche presque perpendiculairement à la clavicule, et porté seulement par la main gauche. De cette manière, le virtuose conserve le libre mouvement de sa tête et se peut abandonner au ravissement qu'il se procure à lui-même, ce qui permet au spectateur d'être ravi à son tour de la charmante expression de cette figure.

Huit ou neuf ans après avoir peint le *Couronnement de la Vierge,* Raphaël, ayant à placer Apollon au sommet du Parnasse, enlève la lyre classique des mains du divin Citharède et fait du dieu de l'harmonie le *Joueur de Violon* par excellence. La grâce et la beauté de cette figure sont trop connues pour qu'il soit besoin d'insister. Ce qu'il importe de signaler ici, ce sont les études préparatoires dans lesquelles Raphaël a scrupuleusement étudié l'instrument et le virtuose.

Dans un premier dessin, tout d'inspiration et de sentiment, Raphaël s'abandonne à son idée, c'est-à-dire à la recherche de l'idéal qu'il voudrait réaliser[1]. Il donne alors à son Apollon violoniste une expression délicieusement virginale, trouve la noblesse dans le sentiment exquis de la chasteté, imprime enfin à cette figure ce quelque chose de triste qui est comme la perfection de la beauté. La tête, avec un abandon plein de naturel et de grâce, se penche à gauche sur le *violino,*

1. Ce dessin appartient au Musée britannique.

tandis que les yeux, pleins de douceur et de mélancolie, s'abaissent vers l'instrument comme pour l'interroger. Cette tête, toute vibrante de pathétiques accords, fait presque à elle seule les frais de ce premier croquis [1]. On voit au-dessous, cependant, une très scrupuleuse étude de la main droite qui tient l'archet. La baguette est prise entre le pouce et l'index légèrement infléchi; le petit doigt, par son mouvement tout à fait indépendant, donne à l'ensemble de la main plus d'élégance et de légèreté. Raphaël est là encore avec sa grâce juvénile et ses aspirations printanières. Mais le monde de l'idéal ne lui suffit pas. Il sent que la réalité a besoin d'être étudiée de plus près, que le modèle vivant doit être interrogé dans son intimité la plus profonde, et voici l'étude robuste et délicate à la fois d'où sortira, pourvu de toute sa beauté, l'Apollon du Parnasse.

Afin qu'il ne reste aucune équivoque, afin que tous les mouvements soient justes et concordants, que chaque muscle soit senti dans sa forme et chaque articulation dans son jeu, c'est sur le nu que Raphaël a voulu tout étudier, et il a fait de l'instrument lui-même un dessin non moins attentif [2]. La figure, telle qu'elle sera dans la fresque, est assise, et son poids porte sur la hanche gauche [3]. La tête se présente de trois quarts

1. Le *violino*, sommairement indiqué, est posé sur l'épaule gauche.

2. Ce dessin est au musée Wicar, à Lille.

3. Tandis que la cuisse, la jambe et le pied droits sont de profil,

à gauche. Les yeux ne sont plus abaissés comme dans le précédent croquis, mais levés vers le ciel, où ils cherchent l'inspiration. Le violon, posé quasi verticalement sur l'épaule gauche, est d'une telle largeur, qu'il dépasse le sommet de la tête du violoniste. Sur ce violon, que porte la main gauche, la joue se pose avec amour, tandis que l'archet, tenu de la main droite, attaque et fait vibrer les cordes. L'instrument n'est indiqué là, d'ailleurs, que d'une façon sommaire; mais on le retrouve très minutieusement étudié au côté droit de la même feuille, et la main qui en joue est soumise aussi à la plus exacte observation. C'est le violon des Kerlini et des Dardelli, dont la caisse d'harmonie, presque aussi large que longue, est massive encore et loin de la forme élégante qui lui sera donnée un jour. Les échancrures médianes, à proprement parler, n'existent pas; elles ne sont indiquées que par une légère inflexion des tables, et ne ressemblent en rien aux courbes si franchement dessinées du violon moderne. Les éclisses sont dans un assez juste rapport avec la force de l'instrument. Les ouïes dessinent, sur la table supérieure, deux arcs opposés l'un à l'autre, que remplaceront bientôt les *f*, si légères de dessin et si propices à la sonorité. Le manche étant très court et le chevalet placé tout à l'extrémité de le caisse d'harmonie, l'espace réservé à l'archet est beaucoup trop

la cuisse gauche est vue de face, la jambe gauche ramenée en arrière, l'extrémité seule du pied gauche touchant à terre.

considérable. Quant au cheviller, il est en forme de cœur et disposé sur un plan parallèle à celui de la caisse. L'archet, enfin, tenu par la main droite, se profile en arc d'une longueur démesurée.

On retrouve donc, dans les dessins de 1510, le même instrument que l'on a vu déjà dans le dessin de 1503. Gaspard Duiffoprugcar va commencer sa remarquable fabrication, André Amati vient de naître, et le violon que Raphaël prête au dieu de la musique est toujours celui qui accompagnait de ses douces mélodies les légions d'anges dansant dans les Paradis de Giotto, de Gaddi, d'Orcagna et de Beato Angelico, celui-là même aussi que Luca Signorelli et Melozzo da Forli mettent entre les mains de leurs séraphins grandioses, le même enfin dont le plus beau livre sorti des presses d'Alde Manuce, dans la dernière année du XVe siècle, donne l'exact dessin [1].

Quelles étaient les qualités harmoniques de ces *violini ?* Il est presque impossible de le dire aujourd'hui. Quoique rudimentaires encore, elles suffisaient à charmer les oreilles des contemporains de Raphaël. Les *violonisti* étaient recherchés, à l'égal des poètes, d'un bout à l'autre de la Péninsule, et c'est à cet engouement qu'est dû l'anachronisme musical commis par Raphaël dans l'Apollon du Parnasse. Depuis l'origine de la Renaissance, nombre de peintres avaient pourvu du violon de leur temps les héros et les dieux

1. Voy. la *Hypnerotomachia di Polyfilo.*

de la mythologie grecque. Le dessinateur du XIIIe siècle qui a illustré le *Liber Pontificalis* de la Bibliothèque de Reims met la vielle des jugléors, c'est-à-dire le violon de l'époque, aux mains d'Arion, d'Orphée et de Terpsichore[1]. Les *trecentisti* et les *quattrocentisti* suivent avec naïveté cette tradition, et Raphaël, en s'y conformant à son tour, n'est pas plus un novateur que ses devanciers. Ce n'était alors qu'une erreur de sentiment; cela devint plus tard une aberration scientifique. Parmi les camées et les intailles exécutés dans le goût de l'antiquité à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, il se trouva des Orphées et des Apollons violonistes. Les archéologues, bientôt, les regardèrent comme de véritables antiques et s'en servirent pour démontrer que le violon était d'origine classique. En 1567, Valeriano, altérant les textes, falsifiant la reproduction des monuments et faisant de la lyre un instrument à archet, représente Apollon et Mercure une viole à la main[2]. A grand renfort de textes grecs et latins, Blaise de Vigenères, en 1605, montre les murailles de Thèbes obéissant aux accords divins du violon d'Amphion[3]. Vers 1700, l'abbé de Châteauneuf, le parrain de Voltaire et le dernier caprice de Ninon de Lenclos,

1. Didron a reproduit ce dessin dans les *Annales archéologiques*, année 1844.

2. *Hieroglyphica commentarii Joannis Pierii Valeriani*, par Thornam Guarinum. Bâle, 1562.

3. *Les Tableaux de Philostrate*, traduits en françois et commentés. Paris, 1605.

propage la doctrine de l'antiquité classique du violon[1], et l'Italien Zaccharia Tevo écrit, en 1706, les lignes suivantes : « Le violon fut inventé par Orphée, fils d'Apollon; la poétesse Sapho imagina l'archet fait de crins de cheval, et s'en servit la première ainsi qu'on le fait aujourd'hui[2]. » Le savant Maffei, vers la même époque, publiait comme antique une pierre gravée de la Renaissance, sur laquelle on voit un Orphée violoniste[3], et Montfaucon reproduisait gravement cette intaille[4]. La tradition du XIIIe siècle demeurait donc au XVIIIe, et passait pour un fait acquis à la science depuis plus de cent ans déjà. Pour avoir raison de cette fausse croyance, pour déposséder de la viole des ménestrels Apollon et le cycle orphique, il a fallu remonter aux sources, acquérir surtout une connaissance plus exacte des monuments et de leur authenticité. Quant à Raphaël, en faisant d'Apollon un joueur de violon, il était en plein courant de Renaissance et ne scandalisait personne.

1. *Dialogue sur la musique des anciens*, par l'abbé de Châteauneuf. Paris, 1735. Cet ouvrage fut publié après la mort de l'auteur, qui eut lieu en 1709.

2. « Il violino fù inventato da Orfeo, figlio d'Apollo; e Sapho, poetessa, inventò l'arco di crini di cavallo, e fù la prima che lo suonasse come si costuma oggidì. » (*Musico Testore*, dal P.-B. Zaccharia Tevo. Venezia, 1706, parte I, cap. XII, p. 11.)

3. Paolo Assandro Maffei, *Gemme antiche figurate*. Roma, 1708, t. IV, pl. 96.

4. *L'Antiquité expliquée*, t. II, p. 412, pl. CCXXIII. — M. Vidal a clairement exposé cette question.

Ainsi transporté au sommet du Parnasse, le violon de la *Chambre de la Signature* chante pour nous, à travers les siècles, avec une meilleure sonorité peut-être qu'il ne chantait pour les contemporains de Jules II. Les violes de Dardelli n'étaient que des ébauches grossières, avec lesquelles les joueurs de violon en pouvaient prendre à leur aise. Avec de tels violons, les peintres, de leur côté, avaient pleine liberté dans le choix des attitudes à donner à leurs musiciens. Ils eussent été certainement plus gênés à l'égard des instruments amenés à leur perfection par les Guarneri et les Stradivari. Si Raphaël avait vu le violoniste aux prises avec les difficultés du véritable violon, forcé de serrer entre le maxillaire inférieur et la clavicule la caisse d'harmonie réduite à sa juste valeur, contraint de ramener le coude gauche contre la poitrine pour faciliter les plus hauts *démanchés*, rendant ainsi saillante une des omoplates et tordant presque l'épine dorsale, s'il se fût trouvé en présence d'un Paganini au lieu d'avoir à regarder un des poètes virtuoses de son temps, il eût bien vite rejeté le violon loin des Muses et remis la lyre classique aux mains d'Apollon. Mais, vers 1510, le violon en était encore aux éléments, et Raphaël, vivante incarnation de l'harmonie dans la peinture, pouvait, sans manquer à son art, transformer en joueur de violon le dieu de la beauté.

Après avoir représenté, en s'abandonnant à la poésie de son imagination, un joueur de violon dans le

Couronnement de la Vierge en 1503, un autre dans le *Parnasse* en 1510, Raphaël peint, en 1518, le portrait du *Joueur de violon*[1].

III

DESCRIPTION DU PORTRAIT DU JOUEUR DE VIOLON PAR RAPHAEL.

Le *Joueur de violon* par Raphaël, qui se trouve à Rome dans la galerie Sciarra, est à cette heure de la vie où toutes les facultés sont dans un harmonieux et parfait équilibre. La jeunesse, en lui, respire la beauté. La figure, qui est debout, s'enlève sans violence, mais avec décision, sur un fond perdu d'un gris verdâtre assez pâle. Une balustrade, qui occupe le bas du tableau, coupe le portrait à la hauteur du buste et le place sur un plan qui, sans être secondaire, n'est plus précisément le premier. Grâce à cet artifice, le personnage, sans s'éloigner du spectateur, se montre à lui moins familièrement. La tête, de trois quarts à droite, est coiffée d'une barrette noire légèrement penchée sur l'oreille gauche. Les cheveux sont châtains et très abondants, avec des reflets roux qui les colorent d'un ton chaud : divisés au milieu de la tête en deux bandeaux plats qui dessinent le front, ils

1. On lit la date MDXVIII sur le balustre placé en avant du portrait.

encadrent les joues dont ils caressent le contour, descendent en masses épaisses le long du col et tombent jusque sur les épaules, où ils sont coupés en brosse. Le front, bien développé en largeur, est moyennement élevé. Les yeux, noyés d'ombres transparentes, sont d'une remarquable beauté : tournés de côté vers la gauche, ils regardent avec une hautaine langueur les choses du dehors et en sont comme désenchantés. La forme du nez est d'une délicatesse exquise. La bouche, dessinée à ravir, reproduit le sentiment des yeux, en complète la grave et mélancolique expression. Le menton, plutôt pointu que large, est nettement accusé. Sur les joues, qui sont sans maigreur comme sans embonpoint, se répand une certaine matité de tons, qui n'est pas de la pâleur et qui contribue à l'accentuation des traits. Un sang pur et bien reposé coule avec plénitude dans cette remarquable figure, que l'esprit anime et dévore en même temps. Toute la partie gauche de la face est couverte d'une ombre transparente. Plus vigoureuses sont les ombres accumulées sur le col. Un ample vêtement vert, garni de velours noir et pourvu d'un large collet de fourrure, enveloppe de sa riche et sévère harmonie tout ce qui paraît du corps dans ce portrait[1]. La main gauche seule, sans émerger tout à fait de l'obscurité savante répandue sur

1. Une garniture de velours noir borde le vêtement de drap vert, ainsi que la large manche qui en est le complément. Quant à la fourrure du collet, elle est fauve sur le dos du personnage et blanche sur son épaule.

toute cette partie du tableau, se dégage pour élever jusqu'à la hauteur de la poitrine un archet et une branche de laurier, qu'accompagnent quelques fleurs d'immortelles. C'est ainsi que s'éclaire sans exagération de lumière ce noble et beau visage, pris entre les sombres tonalités du vêtement et la masse plus montée de tons encore des cheveux et de la barrette. Cette figure a quelque chose de calme et d'unique, qui est comme la poésie de toutes les poésies. Elle possède, en outre, cette sorte de tristesse qui est le privilège des âmes supérieures, et dont Raphaël marqua la plupart de ses œuvres, témoin son propre portrait, ses Madones et ses adorables *Bambini*.

Le portrait du *Joueur de violon* montre ce que peut la science du dessin, vivifiée par le sentiment du vrai et par cet art de simplifier qui n'appartient qu'au génie. Il rappelle un homme, un pays et une époque; mais, à force d'art, il devient une œuvre de premier ordre, qui est de tous les lieux et de tous les temps. Les Italiens du XVIe siècle admiraient ce tableau comme portrait, nous l'admirons comme chef-d'œuvre. Quoiqu'il ait été endommagé par des restaurations qui ne remontent guère à plus d'une trentaine d'années, on peut le dire bien conservé. Les moindres détails y sont peints de la main même du maître avec un soin et un amour particuliers. Malgré cette recherche, l'effet général est d'une simplicité parfaite et d'une merveilleuse unité. La beauté de l'exécution ajoute encore singulièrement à la noblesse et à l'agrément de la physionomie.

Voilà une œuvre achevée, exquise dans toutes ses parties, et qui cependant semble de premier jet, tant l'effort et la contrainte en sont éloignés. La couleur est transparente et ne cache rien de la ligne, qui est d'une irréprochable correction. On n'aperçoit ni touches ni empâtements, aucune de ces brutalités et de ces jongleries de pinceau par lesquelles les peintres qui ne sont pas des maîtres cherchent à étonner le spectateur qu'ils ne peuvent charmer. L'harmonie de cette peinture, tout en étant d'une sauvité délicieuse, est d'une rare puissance. Bien que les ombres soient tempérées, que les lumières n'aient rien d'éclatant et les transitions rien de brusque, tout s'y éclaire comme par enchantement.

Raphaël et ce beau musicien devaient se comprendre et s'aimer. De mystérieuses affinités les attiraient sans doute l'un vers l'autre : « leur sublime se devait amalgamer, » comme aurait dit Saint-Simon. Pourtant jamais peintre n'a dominé de plus haut son modèle. Jamais la nature, sans cesser d'être vraie, n'a été mieux interprétée, plus affranchie de minuties et de subtilités, plus dégagée de tout ce qui l'amoindrit, plus complètement mise en possession de son véritable caractère et de ses facultés maîtresses. Ce portrait laisse après lui comme une idée de plus, imprime dans la mémoire un souvenir qui ne s'efface pas. On éprouve, en le regardant, ce calme qui révèle la pureté du grand art. C'est la réalité de la vie éclairée par la splendeur d'une belle âme.

IV

QUEL EST LE POÈTE MUSICIEN REPRÉSENTÉ DANS LE JOUEUR DE VIOLON DE RAPHAEL[1]?

Quel est le personnage représenté dans ce portrait? La faveur accordée aux violonistes dans les différentes cours italiennes, au commencement du XVIe siècle, porterait d'abord à chercher parmi les simples virtuoses. Au nombre des maisons souveraines qui rivalisaient de passion pour la virtuosité, la maison d'Este était inscrite en première ligne. Le 3 septembre 1498, César Borgia, au moment de partir pour la France, écrit de Rome au duc Hercule pour lui demander des joueurs de violon, *violam arcu pulsantes*, afin de s'en faire honneur à la cour de Louis XII. Alphonse d'Este, lui-même, fils d'Hercule, se piquait d'être un des bons violonistes de son temps. En 1502, lors des fêtes données au palais Belfiore pour célébrer son mariage avec Lucrèce Borgia, on joua la *Casine*, et l'on intercala au troisième acte de cette pièce un intermède dans lequel se firent entendre six joueurs de violon d'un grand talent. Mais aucun d'eux ne pourrait être le jeune homme

1. Une ancienne copie du *Joueur de violon*, faite sans doute par un élève de Raphaël, se trouve dans la galerie Chigi, à Rome. Une autre appartient à la collection du comte Marc-Antonio Oddi, à Pérouse. (Passavant, t. II, p. 276.)

peint par Raphaël en 1518. L'histoire de la musique, d'ailleurs, n'a pas gardé les noms des violonistes de cette époque. Si Giacomo Sansecondo a échappé à l'oubli général, c'est parce que Balthazar Castiglione l'a nommé dans le *Cortegiano*. La tradition attribuant, en outre, à Sansecondo le privilège d'avoir inspiré Raphaël dans l'Apollon-violoniste du Parnasse, on a proposé de mettre le nom de ce musicien au bas du portrait de la galerie Sciarra. Mais on ne s'est pas souvenu que Giacomo, avant de charmer les courtisans de Jules II et de Léon X, avait fait les délices des familiers de François-Marie della Rovere, et qu'étant âgé déjà de quarante ans en 1508, quand Balthazar Castiglione le présenta à la cour d'Urbin, il avait cinquante ans en 1518, et ne pouvait dès lors être confondu avec le personnage dont le portrait se trouve au palais Sciarra.

Pour ouvrir la liste de ses joueurs de violon, l'Italie, malheureusement, attendit que l'instrument lui-même fût parvenu à la perfection de sa forme et de sa sonorité. Si elle avait eu, dès le commencement du XVIe siècle, des virtuoses comparables à ceux des siècles suivants, tels que les Farina[1], les Veracini[2],

1. Farina (Carlo), né à Mantoue dans la seconde moitié du XVIe siècle, passa, en 1626, au service de l'Électeur de Saxe. Il publia, en 1628, un recueil de sonates pour le violon. (Voir *les Instruments à archet*, par M. Antoine Vidal, t. II, p. 178.)

2. Antonio Veracini vivait à Florence vers 1650. Son neveu Francesco-Maria Veracini eut une très grande vogue à Londres et à Dresde. (*Ibid.*, p. 200.)

les Rossi[1], les Castrovillari[2], les Mattheis[3], les Vitali[4], les Torelli[5], les Corelli[6], les Bassani[7], les Bonporti[8], les Visconti[9] et les Vivaldi[10], pour le XVIIe siècle, les

1. Michel-Angelo Rossi naquit à Rome, où il vécut de 1620 à 1660. Excellent violoniste, il écrivit surtout pour le théâtre. (*Les Instruments à archet*, par M. A. Vidal, t. II, p. 194.)

2. Le père cordeljer Castrovillari jouissait d'une très grande réputation comme violoniste en 1650, à Padoue. En lui donnant une trentaine d'années à cette époque, il serait né vers 1620. (*Ibid.*, t. II, p. 176.)

3. Niccoli Mattheis, violoniste italien émigré en Angleterre, où il était en pleine vogue vers 1670; ce qui le ferait naître entre 1630 et 1640. (*Ibid.*, t. II, p. 182.)

4. Tommaso Vitali, né à Crémone vers 1644, mort en 1692, était au service du duc de Modène. Sa musique de chambre était fort estimée. (*Ibid.*, t. II, p. 203.)

5. Josefo Torelli, né à Vérone vers 1650, mort en 1708. Premier violon à l'église San-Pétronio de Bologne, en 1685. Il a laissé sept œuvres de musique instrumentale. (*Ibid.*, t. II, p. 199.)

6. Arcangelo Corelli, né en 1658 à Fusignano, près d'Imola, mort à Rome, le 18 janvier 1713. (*Ibid.*, t. II, p. 177.)

7. Giambattista Bassani, né à Padoue vers 1657, mort à Ferrare en 1716, fut grand violoniste et compositeur distingué. Ses ouvrages furent publiés de 1680 à 1710. On dit qu'il fut le maître de Corelli, quoique Corelli fût de quatre ans plus âgé que lui. (*Ibid.*, t. II, p. 174.)

8. Francesco Antonio Bonporti, né à Trente en 1660, a beaucoup écrit pour le violon. Ses premières sonates pour deux violons et basse ont paru en 1696, in-4°. (*Ibid.*, t. II, p. 174.)

9. Gasparo Visconti, né à Crémone entre 1665 et 1670, vivait à Londres au commencement du XVIIIe siècle. (*Ibid.*, t. II, p. 203.)

10. Antonio Vivaldi, né à Venise vers 1670, était, à la fin du XVIIe siècle, au service de l'Électeur de Hesse-Darmstadt. Il revint à Venise en 1713 et y resta jusqu'à sa mort, en 1743. (*Ibid.*, t. II, p. 203.)

Somis[1], les Valentini[2], les Tartini[3], les Locatelli[4], etc. pour le XVIIIe, sans doute elle en aurait gardé les noms, et peut-être quelqu'un d'entre eux répondrait-il au signalement transmis par Raphaël; mais il est difficile d'admettre de vrais violonistes à une époque où le violon véritable n'existait pas encore. Il y a, d'ailleurs, dans le portrait de la galerie Sciarra, un détail, une sorte de caractéristique, qui force presque à chercher le personnage ailleurs et plus haut que parmi de simples virtuoses. Le *Joueur de violon*, tenant de la main gauche, outre son archet, le laurier poétique, appartient très vraisemblablement à la grande famille

1. Le Piémontais Giambattista Somis, né en 1676 et l'un des meilleurs élèves de Corelli, est un des premiers violons italiens qui se firent entendre à Paris et qui contribuèrent à propager en France le goût italien. (Voir, dans le *Mercure de France*, p. 816, avril 1733, l'impression qu'il produisit.) Sa fille, Maria-Cristina, une des bonnes chanteuses de l'époque et qu'on appelait la Philomèle de Turin, épousa, en 1732, le peintre Carle Vanloo. G.-B. Somis mourut à Turin le 14 août 1768, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Il a laissé six recueils de sonates pour violon et basse qui ont été gravés à Paris. (A. Vidal, t. II, p. 197.)

2. Josefo Valentini, né à Florence vers 1690. Très bon violoniste attaché à la musique du grand-duc de Toscane. (*Ibid.*, p. 198.)

3. Josefo Tartini, né à Pirano en Istrie, le 12 avril 1692. Élève de Veracini, il devint chef d'école vers 1714 et eut pour élèves Nardini, Alberghi, Bini, Ferrari, Carminati, Mme Sirman, etc. Il mourut à Padoue le 16 février 1770, à l'âge de soixante-dix-huit ans. (*Ibid.*, t. II, p. 115.)

4. Antonio Locatelli, né à Bergame en 1693, fut élève de Corelli à Rome et se fixa à Amsterdam, où il mourut en 1764. (*Ibid.*, t. II, p. 180.)

de ces poètes improvisateurs, descendants des vieux bardes et des anciens trouvères, au nombre desquels on comptait, l'histoire le dit, d'excellents musiciens. Dès lors, notre sujet s'élève et s'agrandit à la fois... Mais, avant de parler des poètes-musiciens du XVIe siècle, il importe de savoir ce que la musique était en ce temps-là par rapport à la poésie, et ce qu'elle avait été pour les précurseurs des contemporains de Raphaël.

L'union du chant et de la poésie n'est-elle pas aussi vieille que le monde? La poésie, par son rythme, n'est-elle pas elle-même une musique? La tragédie grecque n'était-elle pas chantée et accompagnée par des instruments, et n'est-ce pas ainsi qu'elle passa chez les Latins, où elle dégénéra comme tous les autres arts? Malheureusement, ce que les Romains de la décadence avaient conservé de l'antique mélopée disparut sous le flot de l'invasion barbare, et, pour que la musique pût renaître, il fallut qu'elle recommençât par le commencement, par la chanson. Il n'est pas douteux que les Goths et les Lombards eurent en Italie des chants qui leur étaient propres, mais il n'en est rien resté. On doit descendre au Xe siècle pour trouver l'origine d'une méthode, les traces d'un art. Avant Gui d'Arezzo, point de notation musicale[1]. Avec Fran-

1. Gui (ou Guido), moine bénédictin à l'abbaye de Pomposa, dans le duché de Ferrare, naquit à Arezzo vers 995 et mourut en 1050. On lui doit, dit-on, la notation du plain-chant. Forkel, cependant, a réfuté cette tradition.

con, de Cologne (entre 1050 et 1080), la musique mesurée fait un pas vers le progrès[1], puis reste stationnaire jusqu'au XIIIe siècle. Les troubadours et leurs ménestrels répandent en Italie le goût des chansons rimées, accompagnées de divers instruments, et ce goût devient bientôt une passion[2]. Le vent qui soufflait de l'Orient faisait passer sur la Péninsule comme les préludes d'une mélodie jusqu'alors ignorée. En 1260, Jérôme de Moravie écrit des exercices pour les diverses espèces de violes[3]. Un progrès sensible se manifeste dans l'enchaînement des parties[4]. Le *ténor* et le *discant*, le *motectus* et le *triplum*, prennent chacun leur place dans les duos et dans les trios[5]. Alors aussi s'introduisent dans l'Église une foule de chants, profanes souvent jusqu'à l'obscénité, le compositeur

1. Francon est le plus ancien auteur chez lequel on trouve le mot *discantus*, en vieux français *déchant*.

2. Au XIIIe siècle, les trouvères abondent surtout en France et dans les Pays-Bas. Aucun d'eux, jusqu'en 1250, ne paraît avoir harmonisé ses chansons. Adam de la Hale, surnommé le Bossu d'Arras, trouvère de Robert, comte d'Artois, est le premier qui réunit les qualités de poète, de compositeur et de déchanteur. Il mourut en 1282.

3. Le manuscrit de Jérôme de Moravie est à la Bibliothèque nationale de Paris.

4. C'est ce que démontrent l'*Ave Maria*, le *Benedicamus*, le *Quis imponet terminum* et le *Nam de peccato meo*, qui se trouvent dans le manuscrit de Saint-Victor. Ce manuscrit est à la Bibliothèque nationale de Paris.

5. Le *ténor* et le *discant* pour les duos ; le *ténor*, le *motectus* et le *triplum* pour les trios.

faisant chanter par son *ténor* une chanson en langue vulgaire et l'accompagnant d'un *déchant*, auquel il donnait les paroles latines d'un *motet*. Sur un *Immolatus*, par exemple, le ténor chantait *Liesse et confort prendrai;* un *Fiat voluntas* servait de déchant à la chanson *En espoir d'amour merci;* en même temps qu'un *Sanctus* ou un *Incarnatus*, on entendait chanter *Baise-moi, ma mie*. Chose étrange! Un pareil scandale se maintint durant trois cent cinquante ans, du commencement du XIIIe siècle au commencement du XVIe. Ce fut contre lui que le concile de Trente porta l'anathème dans ses canons sur l'abus de la musique d'église, et la musique, pour s'être ainsi prostituée, faillit être à jamais bannie du service divin.

Au XIVe siècle, les pièces de vers chantées, ballades (*ballate*), qu'accompagnait la danse et qui souvent n'étaient que de simples strophes, prennent une importance poétique et musicale plus considérable que par le passé. Témoin la ballade de Dante sur *la Mort*, où éclate, dans un rythme touchant, la douleur d'un amant qui a perdu la femme qu'il aimait :

Morte villana e di pieta nemica.....

Les canzones, les sérénades, les chants de mai (*maggiolate*), les madrigaux et les villanelles, rivalisent avec la ballade. Les musiciens aussi sont de plus en plus en honneur. On sait la tendre sympathie de Dante pour Casella, son maître à chanter, qu'il rencontre

dans le *Purgatoire* : « Je vis une de ces âmes fortunées s'avancer avec tant d'affection pour m'embrasser, qu'elle m'entraîna à faire comme elle... Trois fois autour d'elle j'enlaçai mes bras... L'ombre sourit... Alors je connus qui elle était, et je la priai de s'arrêter un peu pour me parler... Elle me répondit : « Comme « je t'aimais avec mon corps mortel, ainsi je t'aime « délivré de mon corps... » Et moi : « Mon Casella, « ... si une nouvelle loi ne t'enlève pas la mémoire « et l'usage de ces chants amoureux qui avaient cou- « tume d'apaiser toutes mes peines, console un peu mon « âme qui, en venant ici avec son corps, s'est remplie « de tant de troubles et de terreurs. » Il se mit alors à chanter avec une telle douceur : « Amour qui parle « à mon esprit[1] », que sa douce voix vibre encore au fond de mon âme...[2] » Et, comme Virgile et Dante, toutes les âmes venues avec Casella sont ravies par cet art consolateur. Quelle intimité charmante et quelle grâce dans cette scène lyrique, qui se passe au bord de la mer et qu'éclaire le soleil levant!... C'est vers ce temps que paraissent les premiers essais de contre-point[3] et les premiers exemples de morceaux à quatre

1. *Amor che nella mente mi ragiona,* début d'une *canzone* de Dante.

2. *Purgatorio,* cant. II, v. 91.

3. Ce fut au courant du XIVe siècle que le contre-point (*contrapunctum*) se substitua au déchant (*discantus*). Jean de Muris, docteur à l'université de Paris, est le plus ancien écrivain qui ait employé ce mot de *contrapunctum* et qui en ait donné la définition.

parties[1]. Francesco degli Organi[2], fra Guglielmo, Jacopo de Bologne, don Donato da Cascia, Maestro Giovanni, don Paolo Tenorista, Lorenzo de Florence, Niccolò del Proposto, l'abbé Vincenzo d'Imola, fra Andrea et Gian Toscano, sont alors les maîtres les plus populaires de l'Italie[3].

Les papes, revenus d'Avignon à la fin du XIVe siècle, avaient amené à Rome les musiciens de leur chapelle, Français et Brabançons pour la plupart. C'est ainsi que, dès les premières années du XVe siècle, Guillaume Dufay, Égide Binchois, Vincent Fouques, Éloy, Brassart, etc., conquirent dans la Péninsule une suprématie que la France et les Pays-Bas gardèrent presque sans partage durant plus de cent cinquante ans[4]. L'état de simplicité primitive où se tenait encore la musique ne changea guère cependant sous ces maîtres étrangers.

1. La messe composée par Guillaume de Machault, poète et musicien, pour le sacre de Charles V, fournit le premier spécimen de musique à quatre parties.

2. La chanson à trois voix, de Francesco degli Organi, est un des meilleurs morceaux d'harmonie du XIVe siècle.

3. Fétis a consacré, en tête du premier volume de la *Revue musicale*, une dissertation savante à chacun de ces musiciens.

4. Muratori (*Annal.*) nous apprend que Lionel, duc de Ferrare, depuis 1441, fit venir de France des musiciens, et Morigia (*Antich. di Milano*, p. 161), en parlant de Galéas Sforza, qui fut assassiné en 1476, dit que ce prince entretenait trente musiciens choisis, tous ultramontains. Arteaza cite aussi des Espagnols (Bartolommeo Ramos Pereira, Pedro d'Uragua, Francisco Salinas, Tomaso de la Vittoria, Cristoforo Moralès, etc.), appelés à Rome, à Bologne et dans d'autres villes italiennes.

Avec les *repos*[1] et le *canon*[2] de Dufay, l'art se perdit dans de puériles recherches, se concentra dans des énigmes de toutes sortes, et, pendant près d'un siècle, ne se complut que dans ces artifices. Les Grecs, chassés de Constantinople, apportèrent alors en Italie les ouvrages de Ptolémée et d'Aristoxène, et la connaissance ou plutôt le pressentiment de la musique des anciens provoqua des théories, suscita des systèmes, fit surgir partout des académies[3], mais ne provoqua nulle part l'inspiration. Les *quattrocentisti* de la musique, dans la seconde moitié du xve siècle, Domart, Barbingant, Fraylois, Jean Ockeghem[4], Jacques Hobrecht[5], Jean Tinctor[6], malgré toutes leurs ingéniosités, ne sortent pas de la routine. Quant aux virtuoses de cette époque, sauf quelques organistes de premier ordre, tels que

1. Les *repos* étaient introduits dans les parties, et surtout dans les fugues.

2. Le *canon* est la règle qui indique au compositeur certaines répétitions de rigueur.

3. A Naples, à Bologne, à Milan, à Vérone, à Ferrare, à Mantoue, etc.

4. Ockeghem, originaire du Brabant, fut maître de chapelle du roi Charles VII.

5. On a, de J. Hobrecht, un excellent *motet* à cinq voix, publié en 1520 dans le recueil de Conrad Peutinger : *Liber selectarum cantionum quas vulgo mutatos appellant, sex, quinque et quatuor vocum*. Augsbourg, 1520, in-fol.

6. Ou *Tinctoris* (le Teinturier). Maître de chapelle du roi Ferdinand d'Aragon, il fonda une école célèbre à Naples, et fut considéré comme le plus grand musicien de son temps. C'est de Naples que sont datés ses ouvrages en 1476.

Bernard Mured[1] et Antonio Squarcialupo[2], on les a tous oubliés.

Des essais de représentations lyriques avaient été tentés aussi vers cette époque, notamment dans les fêtes qui furent données, en 1488, par un noble de Tortone, nommé Bergonzo Botta, au jeune duc Galéas Sforza et à Isabelle d'Aragon, sa nouvelle épouse. Il n'est pas besoin de dire que tout l'Olympe était convié à ces fêtes, et qu'Apollon y jouait tantôt de la lyre et tantôt de la viole en compagnie des Muses[3]. On préludait ainsi, dès la fin du XVe siècle, aux pompes musicales qui devaient marquer, dans le cours du siècle suivant, les noces des premiers grands-ducs de Toscane, de Côme Ier avec Éléonore de Tolède (1539), de François de Médicis avec Bianca Capello (1579) et de Ferdinand avec Christine de Lorraine (1589)[4].

1. Bernard Mured, Allemand d'origine, fut organiste de la basilique de Saint-Marc, à Venise.

2. Surnommé *Antonio degli Organi*. Il était au service de Laurent le Magnifique.

3. Tristano Calchi a fait le récit de ces fêtes dans l'appendice du livre XXII de son *Histoire*, et le P. Ménestrier a reproduit cette longue narration dans son *Traité des représentations en musique ancienne et moderne* (Paris, 1681, in-12), p. 160 et suiv.

4. Les Florentins Giovanni Bardi, comte de Vernio, Vincenzo Galilei, père du grand Galilée (auteur du *Dialogo della musica antiqua e moderna*, Firenze, 1581), et Girolamo Mei, furent parmi les plus illustres promoteurs de ces représentations, qui se faisaient là grands renforts de violes, de luths, de violons, de basses, du grandes lyres, de doubles harpes, de basses de trombone et d'orgues en bois. (*Descrizione dell' apparato e degli intermedi*

Arrive enfin le XVIe siècle, dont l'aurore se lève sur la grande Renaissance. C'est le temps du *Joueur de violon* du palais Sciarra, et c'est l'époque qui, dans l'histoire de la musique, porte le nom de Josquin des Prez. Grâce à cet homme remarquable, les conditions de l'art, sans se renouveler encore, s'améliorent sensiblement. Josquin des Prez, qui avait vingt-cinq ans de plus que Raphaël, fut chantre de la chapelle pontificale sous les papes Sixte IV, Innocent VIII, Alexandre VI et Jules II. Il quitta Rome pour Ferrare avant 1508 et ne put être connu de Raphaël, mais sa musique était populaire et dut charmer le peintre des Chambres[1]. D'autres musiciens en renom, Français et Allemands, Alexandre Agricola, Antoine Brumel, Loyset, Prioris, Compère, Verbonnat, Pierre de la Rue, Éliézer Genet[2], les deux Fevin, Jean Mouton, Jean de Milleville[3], Sé-

fatti per la commedia rappresentata in Firenze alle nozze del SS. D. Fernandi Medici, etc. Firenze, Anton. Padovani, 1586, in-4°, p. 5.)

1. L'époque qui, dans l'histoire de la musique, porte le nom de Josquin des Prez (ou des Près), s'étend de 1480 à 1525, et comprend par conséquent toute la vie de Raphaël. Josquin des Prez, plus heureux que ses devanciers et que ses émules dans l'emploi des dissonances artificielles, sut les enchaîner, en leur donnant une suavité jusqu'alors inconnue. Il fut le premier qui protesta contre l'emploi de la chanson dans la musique d'église, usage scandaleux qui, nous l'avons vu, déshonorait le sanctuaire depuis trois siècles.

2. Surnommé Carpentras.

3. Plus connu sous le nom de Jean de Ferrare, parce qu'il fut au service de Renée de France, épouse d'Hercule d'Este, duc de Ferrare.

bastien Wirdung, Étienne Mahu, Henri Fink, Paul Hofheimer[1], sont à côté de Josquin; ils ont pour la plupart précédé Raphaël, et ce n'est pas parmi eux que nous chercherons notre *Joueur de violon*. On ne peut pas songer non plus à Adrien Willaert, que les Italiens ont qualifié de *divin* et qui n'arriva en Italie qu'en 1527, sept ans après la mort de Raphaël[2]. Quant au Français Claude Goudimel, il vint à Rome trop tard aussi pour que Raphaël pût l'y connaître... En prononçant le nom de Goudimel, on évoque en même temps celui de son immortel élève, Palestrina, le créateur de la musique moderne. Elle commence après que les arts du dessin de la grande époque ont dit leur dernier mot dans la Péninsule. Palestrina découvrit la source divine de l'art. D'Arnolfo di Lapo à Bramante, d'Andrea Pisano à Michel-Ange et de Giotto à Raphaël, de longues générations d'architectes, de sculpteurs et de peintres, y avaient puisé l'inspiration; la musique italienne vint s'y retremper à son tour et fut dès lors affranchie de toute

1. Hofheimer était organiste de la cour impériale de Vienne.

2. Il se fixa à Venise. De son école sortirent Cyprien de Rore, Andrea Gabrieli, l'organiste Claude Merulo, et peut-être aussi le violoniste Alfonso della Viola. Zerlino, le premier écrivain qui mit une philosophie au service de l'histoire de la musique, fut aussi un élève de Villaert. — Au commencement du XVIe siècle également, Ottaviano Petrucci, de Fossombrone, avait trouvé le moyen d'imprimer la musique en caractères mobiles et rendu un grand service à l'art musical. Il établit ses presses à Venise en 1502, et bientôt parurent les collections de *Motets*, ainsi que les Messes de Josquin des Prez, d'Hobrecht, de Brumel, de Ghiselin, de Pierre de La Rue et d'Agricola.

ingérence étrangère. Mais, quand les chants de Palestrina se firent entendre en Italie, le XVIe siècle arrivait à la moitié de son cours. Raphaël était mort depuis trente ans déjà, et le *Joueur de violon* du palais Sciarra avait été dans sa vingtième année trente-deux ans auparavant. Pour chercher le personnage que représente ce portrait, il faut remonter de plus d'un quart de siècle... Voyons ce qu'on a trouvé, ou plutôt ce qu'on a imaginé.

Parmi les poètes-musiciens qui se partageaient la faveur des dilettantes à la cour de Léon X, on a proposé d'abord le nom de Tebaldeo. Mais Antonio Tebaldeo, quelque passionné qu'il ait été pour la musique, n'a jamais compté parmi les virtuoses de son temps. En outre, il était né en 1463 et avait cinquante-cinq ans en 1518. Il ne peut donc avoir rien de commun avec le jeune violoniste du palais Sciarra.

Il en est de même de Bernardo Accolti. Que de bruit, à Urbin et à Rome, autour de ce prétentieux *Cytharède*, qui se faisait appeler l'*Unique*[1], parce qu'il se croyait hors de pair avec ses émules! Mais il aurait fallu le représenter avec une lyre et non avec une viole à la main, car c'est ainsi qu'on le voyait courir de ville en ville et de triomphe en triomphe[2]. Il était d'ailleurs,

1. L'*Unico Aretino*.

2. Pour l'entendre, on accourait en foule et les boutiques se fermaient sur son passage. On plaçait des gardes aux portes de la ville, et toutes les maisons s'illuminaient. Les savants, les prélats et les nobles faisaient cercle autour de lui et l'interrompaient de leurs

à trois ans près, du même âge que Tebaldeo : né en 1466, il avait cinquante-deux ans en 1518, et ne peut pas non plus être confondu avec le joueur de violon de Raphaël.

Une fois lancé dans le champ de l'hypothèse, on est allé jusqu'à donner le nom d'un des Brandolini au *Suonatore del violino*. S'il avait pu être question d'Aurelio Brandolini, passe encore. Le souvenir du brillant improvisateur avait au moins quelque chose de séduisant, qui faisait fermer les yeux devant l'invraisemblance. L'imagination se serait aisément montée pour ce poète-virtuose qui célébrait à Vérone, aux acclamations de tout un peuple, les grands hommes de la patrie, Catulle, Cornelius Nepos, Pline l'Ancien[1]. Par malheur, Aurelio était mort à Rome en 1497, et il ne s'agissait plus que de son frère, Raphaël Brandolini. Or Raphaël Brandolini, qui avait prononcé le panégyrique de Charles VIII en 1495[2], était lui-même un vieillard au temps de Léon X ; de plus, il était aveugle, ce qui lui valut le surnom de *Lippo*[3]; enfin il n'avait jamais été musicien[4].

On a essayé d'évoquer également le souvenir de

applaudissements. (Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, t. VI, part. II, p. 157.)

1. Il chanta en vers pompeux les trente-sept livres de l'*Histoire naturelle* de Pline, sans en rien omettre. (Tiraboschi, *ibid.*, t. VI, part. II, p. 236.)

2. Lors de l'entrée du roi de France à Naples.

3. Aurelio Brandolini était aussi devenu aveugle.

4. Tiraboschi, *ibid.*, t. VI, part. II, p. 240.

Giovanni Mozzarello, de Mantoue. Celui-là avait pour lui la jeunesse et la séduction personnelle. La grâce de son maintien, l'enjouement de son esprit, la bonté de son cœur, lui avaient valu la bienveillance des grands en même temps que l'affection des humbles, et Léon X lui voulait du bien. C'était de plus un contemporain de Raphaël. Malheureusement il périt victime d'un guet-apens deux ans avant l'année 1518, ainsi que le raconte Pierre Bembo, dans une lettre qu'il écrit au cardinal Bibbiena le 3 avril 1516[1].

Le nom de Camillus Querno a été aussi prononcé; mais on n'a pas su que l'on nommait là un bouffon plutôt qu'un poète, un ivrogne plutôt qu'un musicien. Querno avait d'ailleurs passé l'âge du personnage représenté par Raphaël[2]. Il était du nombre de ces rimeurs gloutons dont Léon X aimait à s'entourer, pour les bafouer après les avoir gorgés et pour les bâtonner même quelquefois. Doué d'une rare faconde et d'une extraordinaire effronterie, il parut un jour devant le pape, sa lyre d'improvisateur à la main, et commença à lui débiter un interminable poème latin[3]. On couronna de pampres et de choux sa tête

1. Mozzarello rimait sous le nom de Mutio Aurelio. Son corps fut retrouvé au fond d'un puits, dans la forteresse de Mondaino, dont Léon X l'avait nommé gouverneur pour l'arracher aux dissipations de Rome.

2. Camillus Querno, né en 1470 à Monopoli, dans les États de l'Église, avait quarante-huit ans en 1518.

3. Le poème d'Alexias, qui comptait vingt mille vers environ.

grotesque, et le titre d'archipoète lui fut donné[1]. Comment penser à cette épaisse figure en présence du violoniste de Raphaël? Il faut n'avoir rien appris de l'histoire littéraire de l'Italie au XVIe siècle, ou l'avoir entièrement oubliée.

Enfin l'érudition allemande, s'enhardissant jusqu'à l'affirmation, a, non plus supposé, mais avancé comme chose sûre qu'on avait là l'authentique portrait d'Andrea Marone[2]. Andrea, tout Marone qu'il était, n'avait rien d'un Virgile; mais, en improvisant, il s'accompagnait de la viole, et les contemporains le représentent plein de chaleur et de grâce dans sa verve inspirée. « Les éclairs de ses yeux, la sueur qui inondait son visage, le gonflement de ses veines, tout annonçait le feu intérieur dont il était embrasé[3]. » Et les accords passionnés de son *violino* ajoutaient quelque chose de surnaturel à son exaltation poétique[4]... Il y a, en effet, dans ce signalement, certaines indications qui font songer, devant le *Suonatore* de Raphaël,

1. La scène se passait dans l'île du Tibre.

2. Passavant, t. II, p. 276.

3. Jov. *in Elog.*, I, XXII, et Tiraboschi, *Stor. della lett. ital.*, t. VII, part. III, p. 211.

4. Un jour que le pape avait invité à sa table les ambassadeurs étrangers et tous les plus grands personnages de Rome, Marone improvisa des vers sur la ligue nouvellement formée contre les Turcs, et il excita un tel enthousiasme, qu'un bénéfice vacant dans le diocèse de Capoue lui fut accordé sur-le-champ. Andrea obtint un succès plus grand encore en récitant le panégyrique de saint Côme et de saint Damien, patrons des Médicis.

à cet improvisateur aimé de Léon X ; mais en examinant de plus près la question, on voit que ce n'est là encore qu'une hypothèse et qu'elle est dénuée de tout fondement sérieux. Andrea Marone, malgré le bruit qui se produisit autour de son nom, n'était en définitive qu'un de ces vagabonds littéraires qui encombraient le Vatican sous Léon X. Le pape s'en amusait à peu près comme de Camillus Querno, contre lequel il le lançait à chaque instant. Marone accablait cet adversaire facile à terrasser et en triomphait sans générosité. Était-ce là un personnage d'assez grande importance pour que Raphaël fît de son portrait une œuvre de prédilection, peinte entièrement de sa main, exquise jusque dans les moindres détails? Est-il admissible que le grand artiste ait donné à ce faquin littéraire plus de temps qu'il n'en avait pu accorder au Navagero et à Balthazar Castiglione? Évidemment non. Il y a, du reste, une preuve matérielle qui dispense de toutes les autres : Andrea Marone, né à Pordenone en 1474, avait quarante-quatre ans en 1518[1]. Entre lui et le jeune

1. La famille d'Andrea Marone, originaire de Brescia, était venue s'établir dans le Frioul. (Tiraboschi.) D'autres font naître Andrea Marone à Brescia, d'une famille originaire de Pordenone. (*Bibl. d'éloq.*) Il avait été d'abord au service d'Hippolyte d'Este; mais, n'ayant pu obtenir de l'accompagner en Hongrie, il avait quitté brusquement Ferrare et s'était fixé à Rome, où il avait conquis la faveur de Léon X. Malgré les libéralités pontificales, sa conduite irrégulière le mettait à chaque instant dans la gêne. Après a mort de Léon X, Adrien VI le chassa du Vatican. Il y rentra sous Clément VII. En 1526, une émeute suscitée par

virtuose du palais Sciarra, il n'y a donc rien de commun.

Ainsi, plus on cherche, moins on trouve; plus on s'épuise en investigations, plus on reste indécis devant ce portrait. Ne pouvant savoir à quel joueur de violon nous avions affaire, nous avons tout simplement regardé *Le Joueur de violon*. En présence de ce qu'il y a de beauté pure et pour ainsi dire abstraite dans cette peinture, nous avons oublié le portrait, pour ne plus voir que l'image idéale d'un art et d'un instrument divins.

les Colonna le dépouilla du peu qui lui restait, et il fut plus maltraité encore pendant le sac de Rome en 1527. Il ne survécut que peu de temps à cet événement, vivant d'aumônes, ou plutôt mourant de misère, et s'ouvrit le ventre avec des ciseaux dans un hôpital de Naples. Il avait cinquante-trois ans. (Voir, sur Andrea Marone, les *Éloges*, de Paul Jove, et la *Vita di Leone X*, I, IV; les *Écrivains Brescians*, par Ottav. Rossi; la *Stor. della letter. ital.*, de Tiraboschi; l'article intitulé *les Improvisateurs*, au tome III des *Mélanges de littérature*, par Suard; Ginguené, *Histoire littéraire de l'Italie*, t. IV, p. 29.) Andrea Marone était lié avec Fr. Colonna. Il célébra l'*Hypnerotomachia Polyphili* dans une épigramme qui se trouve en tête de cet ouvrage.

PORTRAIT

DE

JEANNE D'ARAGON

Le portrait de Jeanne d'Aragon nous ramène à la réalité de l'histoire et nous montre en même temps une des plus brillantes, des plus illustres et des plus charmantes figures de ce XVIe siècle, si fécond en vicissitudes et si passionnément épris de beauté. Jamais plus grande dame et jamais aussi plus belle femme ne s'offrit à l'admiration du monde. Le siècle de Léon X n'avait encore présenté à Raphaël que des lettrés et des poètes, de grands personnages passionnés d'érudition, un musicien qui n'a pas livré à l'histoire le secret de son nom. Vasari parle bien du portrait de Béatrix de Ferrare et d'autres portraits de femmes encore[1]; mais on ne connaît pas de Béatrix dans la

1. *Ritrasse Beatrice Ferrarese, et altre donne...* (T. VIII, p. 44.)

maison d'Este, et, à part le portrait de Jeanne d'Aragon, aucun portrait de femme peint par le Sanzio de 1513 à 1520 n'est venu jusqu'à nous. Or, voici qu'une princesse de sang royal confie à Raphaël le soin de perpétuer ses traits, et c'est un Médicis qui envoie au roi de France cette précieuse peinture, comme pour lui démontrer que l'Italie possède à la fois la plus belle des femmes et le plus grand des peintres.

I

JEANNE D'ARAGON D'APRÈS SES APOLOGISTES

Jeanne d'Aragon, fille de Ferdinand d'Aragon, duc de Montalto, troisième fils naturel de Ferdinand Ier, roi de Naples, descendait des rois d'Aragon. Napolitaine de naissance, elle devint Romaine par son mariage avec Ascanio Colonna, prince de Tagliacozzo. Son âge était à peu près celui du siècle. En 1518, quand Raphaël peignit son portrait, elle devait avoir dix-sept ou dix-huit ans, et il n'était bruit déjà que de ses mérites et de sa beauté. Pour la porter jusqu'aux nues, tous les beaux esprits de son temps allaient rivaliser d'enthousiasme, et pour la louer, toutes les langues du monde allaient être mises à contribution. Comme elle resta belle longtemps, longtemps aussi on la chanta. On rima pour elle en italien, en latin, en grec, en français, en anglais, en allemand, en

slave, en hongrois, en polonais, en hébreu, en chaldéen, et l'on procéda, dans cette apothéose poétique, ainsi que dans la canonisation des saints. Les savants, les philosophes et les poètes ayant longuement instruit la cause, chacun d'eux individuellement ayant fait ses dévotions devant cette personnification de l'absolue beauté, le Concile se réunit à Venise, en 1551, et décida qu'un temple serait élevé « à la divine Jeanne d'Aragon. » Comme on proposait d'y honorer aussi la beauté de dona Maria, sa sœur, les pontifes de l'Académie des *Dubbiosi* décidèrent gravement que Marcellus ayant consacré deux temples distincts à la Gloire et à la Vertu, Jeanne et dona Maria d'Aragon ne pouvaient non plus trouver place dans le même temple. « Cette grande Dame, lisait-on sur le frontispice du temple, ayant été, de corps et d'âme, la plus irréprochable des créatures et devant être regardée comme l'ouvrage de la souveraine prédilection du Dieu tout-puissant, mérite d'être adorée en l'honneur de son créateur. *Questa gran Donna, come perfettissima di corpo e d'animo, e come particolarissima fattura del somo Iddio, meriti d'essere adorata ad honore del fattor suo.* » En 1555, Jérôme Rucelli recueillit toutes les poésies adressées à Jeanne d'Aragon et les publia sous ce titre : *Tempio alla Divina signora dona Giovana d'Aragona, fabricato da tutti i più gentili spiriti, e in tutte le lingue principali del mundo* [1]. Vingt-huit ans auparavant, Agostino Nifo

1. Ce livre parut à Venise en 1555.

(*Augustinus Niphus*), le plus dévot des adorateurs de Jeanne d'Aragon, avait élevé à l'objet de son culte un sanctuaire à lui personnel, où brûlait un encens dont il se grisait volontiers. Nifo écrivit son *Traité du beau* dans la seule intention de démontrer que Jeanne d'Aragon était la plus belle de toutes les femmes. Le portrait qu'il traça d'elle est postérieur d'une dizaine d'années, il est vrai, au portrait de Raphaël, mais il est tellement détaillé, tellement minutieux, il porte un tel caractère d'exactitude, que nous le regarderons tout d'abord.

Agostino Nifo était originaire de ce royaume de Naples que Jeanne d'Aragon devait fasciner par sa beauté. Sessa, dans la terre de Labour, Jopoli et Tropea, dans la Calabre ultérieure, se disputaient l'honneur de sa naissance en 1473. Après avoir professé la philosophie péripatéticienne à Padoue jusqu'en 1507 [1], à Salerne et à Naples jusqu'en 1513 [2], il fut appelé à Rome par Léon X, qui le créa comte palatin (*comes palatinus*) et l'autorisa à prendre le nom et les armes des Médicis [3]. Paul Jove nous apprend que

1. Ce fut à Padoue qu'il publia son traité *De intellectu et dæmonibus,* dans lequel il soutint la doctrine d'Averrhoès sur l'unité de l'entendement (1492). Ce livre souleva contre lui tous les théologiens de l'époque. Voulant ensuite donner des gages en faveur de son orthodoxie, il combattit les idées de Pomponace sur l'immortalité de l'âme.

2. Ce fut alors qu'il publia ses *Dilucidationes metaphysicæ.*

3. C'est ainsi qu'on voit, en tête de plusieurs de ses ouvrages : *Augustinus Niphus Medices.* Après la mort de Léon X, il alla pro-

ce volumineux philosophe[1] était d'extérieur grossier et de complexion sanguine, mais qu'il se métamorphosait dès qu'il parlait. Il était fort galant, et resta, jusque dans sa vieillesse, plus empressé qu'il ne convenait auprès des femmes. Pompeo Colonna, qui à l'âge de soixante-dix ans se prit d'amour pour Claire Visconti et se porta vis-à-vis d'elle à des extravagances publiques, lui faisait envie. Cette galanterie sénile se trahit dans plusieurs de ses ouvrages [2], dont Bayle reproduit des passages qui ne sont pas plus honnêtes à citer qu'ils ne l'étaient à écrire[3]. Une demoiselle d'honneur de Jeanne d'Aragon, la comtesse Hippolyte de

fesser à Pise et à Bologne, revint à Salerne en 1525, et y resta jusqu'à sa mort.

1. Agostino Nifo écrivit nombre de livres sur l'astronomie, la rhétorique, la politique, la médecine, etc. Il eut, dans sa prolixité, le mérite de réfuter les astrologues, qui avaient répandu partout la terreur par la menace d'un déluge pour l'année 1524.

2. Niphus, *De muliere aulica,* cap. VII, p. 345, et *De viro aulico,* cap. XXXIII, p. 286.

3. Bayle rapporte, d'après P. Jove, que Niphus était l'esclave de ses sens et qu'il demeura tel encore dans sa vieillesse, dont la dignité fut par là compromise. (V. Bayle, au nom de Niphus, note F. de la page 3,000.) Le vieux Niphus jouait un personnage honteux, jusqu'à danser au son de la flûte. Paul Jove raconte que Niphus mourut d'un mal de gorge dans la nuit même où fut assassiné le grand-duc Alexandre de Médicis, c'est-à-dire le 6 janvier 1537; mais Naudé prouve que Niphus vivait encore en 1543, et que cette année-là même il dédia à Paul III son livre *de Animalibus*. Naudé pense qu'il avait alors soixante-dix ans. En effet, Niphus, dans l'Épître dédicatoire d'un livre qu'il composa en 1534, se donne soixante ans.

Venafre[1], le rendit fou, et ses assiduités auprès d'elle lui permirent de voir la princesse, dont il s'éprit aussi plus que de raison. Il usa, dit-on, envers elle des privilèges que lui donnait sa qualité de médecin, et en abusa en divulguant ce qu'il aurait dû taire[2]. Nifo, dans son *Traité du beau*, ne se contente pas d'énumérer les beautés que le monde peut connaître d'une honnête femme, il va jusqu'à celles *quas sinus abscondit* et décrit avec complaisance toutes les perfections du corps de la *divine Jeanne*. Il s'étend sur les justes proportions qui régnaient entre la cuisse et la jambe, entre la jambe et le bras, etc. : *Venter sub pectore decenti*, etc.[3] « Je cuide, dit Louis Guyon, qu'il fut amoureux de la princesse Jeanne d'Aragon, de l'illustre maison des Colonnes, attiré à son amour pour l'avoir vue, touchée, palpée sûrement en plusieurs parties de son corps, comme les médecins font coutumièrement par le privilège que leur donne leur art, et que, passionné pour acquérir ses bonnes grâces, a mis ce livre en lumière, qu'il lui a dédié... »

1. Quand il en parle, il change le nom d'Hippolyte en celui de Lucrèce. Il l'appelle aussi *Quintia*, parce qu'elle était la cinquième de ses maîtresses. (Niphus, *De viro aulico*, cap. XXXIII, p. 286.)

2. « Ce médecin n'a pas observé le serment qu'on lui fit faire, prenant ses degrés de médecine, entre autres préceptes, de ne convoiter les filles et femmes qu'il traitera... » (Guyon, *Diverses leçons*, vol. III, liv. III, chap. XII; cité par Bayle.)

3. Niphus, page 213, *Opusculorum*.

Le *De Pulchro et Amore* fut composé en 1529 et parut pour la première fois à Rome en 1531[1]. « Très illustre Jeanne, dit l'auteur en commençant, lorsque je me consultai pour savoir celui de mes ouvrages que j'aurais à te présenter, je pensai tout de suite à un livre composé de deux parties, l'une traitant de *la Beauté*, l'autre de *l'Amour*. Or, ce livre n'a d'autre motif que de te rendre hommage et de te témoigner mon profond respect. Quoique le divin Platon semble avoir épuisé l'un et l'autre de ces sujets, j'ai osé cependant y revenir après lui, parce que, du commencement à la fin de mon travail, c'est ta beauté seule qui m'a fourni tous mes arguments. Grâce à la contemplation et à l'analyse de cette beauté divine, mon livre ne sera pas seulement beau, il sera admirable. Que seraient mes talents dans l'art de décrire, si les irrésistibles charmes qui ornent ta personne et si ta beauté ne venaient suppléer à l'imperfection de mon œuvre. Oui, c'est ta beauté, ta beauté seule qui va resplendir au grand jour avec mon livre ; c'est elle qui donnera à mon nom une célébrité telle, que je le verrai s'élever par-dessus tous les autres, et monter avec ton propre nom jusqu'aux astres. » Et voici de quelle manière, au cours de ce traité, le médecin philosophe décrit l'objet de son admiration : « Ce que peut être ici-bas la beauté véritable, nul ne le sait, s'il n'a pas vu la

1. La seconde édition fut publiée un siècle plus tard, en 1641, à Leyde : *Augustini Niphi medici ad illustrissimam Joannam Aragoniam, Tagliacoccii principem.*.

sérénissime Jeanne. Par le corps et par l'esprit, cette noble dame est l'image de la beauté complète. Cette demi-déesse possède à un si haut point les qualités morales et les grâces enchanteresses qui sont la beauté de l'esprit, qu'elle n'est pas sortie de la race humaine, mais de la race divine. Quant à la perfection des formes qui constitue la beauté du corps, elle est si complète chez elle, que Zeuxis de Crotone, s'il avait pu rencontrer dans une seule femme une beauté semblable et la peindre d'après nature, n'aurait pas eu besoin de passer en revue tant de belles jeunes filles pour composer la figure d'Hélène[1]. » Puis il se prend à décrire de la tête aux pieds et dans les moindres détails cette rare beauté, et l'on reconnaît dans cette description les principaux traits de la peinture de Raphaël, « les longs cheveux d'or, les yeux bleus semblables à des astres, le menton à fossette, etc., etc. » Niphus termine en s'écriant avec enthousiasme que, de toutes les femmes qu'il a passées en revue dans son livre, Jeanne d'Aragon est incomparablement la plus belle, et que toutes les beautés célébrées par Virgile, Ovide, Horace, Properce, Catulle et l'antiquité tout entière, se doivent incliner devant elle.

Comme frontispice à ce panégyrique, se trouve la lettre suivante, qui n'est pas non plus étrangère à notre sujet. Elle est adressée à Niphus par le cardinal Pompeo Colonna, chancelier du pape, qui, lui aussi, était passé

1. Voir au cap. v du *De Pulchro et Amore*.

maître en matière d'amour et de galanterie : « J'ai lu avec grand soin ton ouvrage sur *l'Amour et la Beauté*, et je m'en suis grandement réjoui. Rien ne pouvait être pour moi plus agréable, pour la postérité plus utile, pour toi plus glorieux. Sur l'honneur, tu expliques la beauté céleste et la beauté terrestre par des raisons complètement décisives, et tu rapportes toute beauté à cette céleste et presque divine Jeanne d'Aragon, afin qu'il ne reste pas le plus léger doute sur ce qui peut, au point de vue du beau, prendre la première place parmi les dieux et les hommes. Mais la nature ne prodigue pas ce qu'elle a de plus précieux, et de pareils modèles sont d'une rareté prodigieuse dans l'humanité. Cependant, de nos jours, la mère Nature, créatrice généreuse, voulant montrer au monde quelque chose de merveilleux, de parfait, de divin, a créé Jeanne d'Aragon Colonna, et, depuis le berceau jusqu'à ce jour où elle est en plein épanouissement, l'a comblée, de degré en degré, de toutes les perfections. Elle l'a douée de vertus extraordinaires, elle a paré de la plus chaste dignité un corps de formes divines, de telle sorte qu'on ne saurait lui trouver un défaut, si ce n'est sa nature mortelle. Son front et sa bouche ont une telle sérénité, ses yeux lancent des rayons si éblouissants, tout son corps a une telle perfection, que les plus insensibles sont contraints à l'aimer, et restent attachés devant elle à la contemplation de l'absolue beauté. Pieuse d'esprit, d'une éloquence au-dessus de son sexe, elle est un modèle de toutes les vertus. On dirait un astre

descendu du firmament pour jeter la lumière parmi nous! »

Nous venons de rappeler les portraits des littérateurs, nous allons montrer maintenant le portrait du peintre. Celui-ci a précédé ceux-là. Abstraction faite de l'emphase littéraire particulière à l'époque, on trouve une parfaite ressemblance entre l'ouvrage de l'artiste et les œuvres des poètes.

II

DESCRIPTION DU PORTRAIT DE JEANNE D'ARAGON

Jeanne d'Aragon est assise et tournée de trois quarts à gauche. Elle est svelte, élancée, d'un noble maintien, d'une élégance suprême et qui n'a rien de cherché, pompeusement parée, rayonnante de jeunesse, dans tout l'épanouissement de sa première beauté. La nature a façonné son œuvre d'une main sûre et vient de la perfectionner en la finissant. La tête, de construction fine et saine, est d'une pureté de lignes presque idéale. Une chevelure blonde, abondante et soyeuse, encadre le front de deux bandeaux plats arrangés *à la Vierge,* qui vont en s'épaississant le long des joues et tombent en rouleaux d'or sur les épaules. Un chapeau de velours pourpre, à larges bords retroussés, est posé en arrière, de manière à laisser aux cheveux leur valeur. Des perles, des rubis, des émeraudes et des saphirs sont jetés

sans ordre, mais avec une fantaisie charmante, à travers cette coiffure, dont l'opulence a quelque chose de royal. Le front est élevé, pur, intelligent, lumineux. Des sourcils blonds, formant des arcs d'une irréprochable pureté, couronnent de beaux yeux bleus, qui se dirigent vers la droite. Le regard n'a rien d'indécis ; il est ferme au contraire, tout en conservant une extrême douceur. Le nez est de proportion exquise et d'une rare correction, la bouche petite et d'un dessin charmant. Le menton, à fossette, affine le bas du visage. Les joues, fraîches et légères, respirent la santé. Le col, long et flexible, se dégage des épaules aux lignes délicates, et porte avec distinction cette jeune tête, aux traits réguliers et fins. La robe, de velours pourpre comme le chapeau, est très décolletée : elle laisse paraître le haut de la poitrine et le modelé de la gorge, qu'elle découvrirait même plus qu'il ne conviendrait à « une dame parée de la plus chaste dignité », si une guimpe de mousseline blanche, brodée d'or et garnie de pierres précieuses, ne venait voiler ce qu'une honnête femme ne saurait se plaire à montrer [1]. Un large collet de fourrure, attenant à la robe, est jeté sur les épaules, mais ne les cache pas, et, par ses tons fauves, en fait valoir la blancheur. De très grandes manches, semblables à la robe et doublées de soie jaune, sont amplement drapées le long des

1. Cette guimpe est faite de deux parties que rapprochent des cordons noués entre eux et fixés de part et d'autre par des agrafes de perles.

bras. Ces manches, qui ne tombent que jusqu'à la moitié de l'avant-bras, sont faites de deux pièces rapprochées l'une de l'autre par des agrafes d'or émaillé. Entre les points d'attache paraissent d'autres manches de dessous, en mousseline blanche, enrichies de fines broderies d'or et ruchées de tulle aux poignets. Le bras gauche pend naturellement le long du corps, et la main gauche est appuyée sur le genou gauche. Le bras droit, au contraire, se relève en s'accoudant sur une barre d'appui, et la main droite, élevée à la hauteur de la poitrine, caresse la fourrure qui forme le complément de la robe. Cette figure, si belle de tête et de corps, si opulente par son costume et si aisée dans cette opulence, se détache en lumière sur les profondeurs sombres d'un intérieur de palais. Au centre, un large pan de muraille, sobrement peint d'un seul ton, sert de fond perdu à la tête, aux épaules et à la poitrine. A droite, un baldaquin, garni de rideaux, surmonte un trône porté par deux chimères à têtes de lions. A gauche, un arc en plein cintre s'ouvre sur une galerie conduisant à une *loggia*. Une femme, vue de dos, est appuyée sur la balustrade de cette loge, qui domine des jardins décorés de bosquets en berceaux. Ce somptueux décor répond, par son importance, à la haute situation du personnage et le complète en quelque sorte, tout en lui étant sacrifié[1].

1. Le portrait de Jeanne d'Aragon est coupé à mi-jambes par la bordure du tableau.

Tel est ce portrait, auquel est très justement attaché le nom de Raphaël, bien que Raphaël ne l'ait pas peint lui-même entièrement, tant s'en faut. Il a très belle tournure et très grand air. Raphaël l'a certainement touché de sa main. Chacune des lignes de la tête est voisine de la perfection, et l'ensemble de la figure est d'une admirable distinction. On reconnaît « le charmant visage et le corps sans pareil » tant chantés par les contemporains. Semblable à la Béatrix de Dante, « elle n'avait qu'à paraître, pour qu'une douce mélodie se répandît dans l'air devenu lumineux. »

. . . . . Una melodia dolce correva
Par l'aer luminoso. . . . . .[1]

Voilà bien ces cheveux d'or, ce front rayonnant de clarté, ces yeux bleus, cette bouche aimable, cette noblesse et cette délicatesse de traits, cette fraîcheur de tons et cet éclat de santé, « cette célèbre et presque divine Jeanne d'Aragon », dont parlent avec un si grand enthousiasme le médecin philosophe et le cardinal chancelier... D'où vient donc qu'on reste froid devant cette peinture? d'où vient qu'on soit plus voisin de la réalité en parcourant les vers médiocres de poètes obscurs et la prose boursoufflée d'écrivains depuis longtemps oubliés qu'en regardant le tableau du plus grand des maîtres? C'est que ces poètes et ces écrivains nous rendent au vif ce qu'ils ont personnellement

1. Dante, *Purgat.*, cant. XXIX, v. 22.

ressenti, tandis que le peintre, toute remarquable que soit sa peinture, n'a fait qu'une œuvre de commande et de seconde main. En lisant Niphus et Pompejus Colonna, on sent vivre et palpiter le modèle de perfection qu'ils ont adoré. En voyant le portrait de Raphaël, on n'éprouve rien du contact direct de la vie. Niphus a pu, comme dit Bayle, « se chauffer de près à ce grand feu » ; tandis que Raphaël n'en a jamais ressenti la flamme ; la preuve en est dans l'œuvre elle-même, qui parle sans ambiguïté. Si l'histoire, sur ce point, n'a rien dit jusqu'ici, c'est qu'on ne l'a pas assez soigneusement interrogée. Nous allons voir qu'elle est en parfait accord avec le tableau.

III

DANS QUELLE CONDITION LE PORTRAIT DE JEANNE D'ARAGON A-T-IL ÉTÉ EXÉCUTÉ ?

Dans la *Vie de Raphaël,* Vasari ne parle pas du portrait de Jeanne d'Aragon, mais il le mentionne dans la *Vie de Jules Romain :* « Raphaël envoya au roi de France le portrait de la vice-reine de Naples[1], dont il ne peignit que la tête, s'en remettant pour le reste aux soins de Jules Romain[2] ». Jules Romain eut donc

1. Vasari se trompe, Jeanne d'Aragon ne fut jamais reine de Naples.

2. Vasari, t. X, p. 88.

une très grande part à l'exécution de cette peinture. Nous croyons même que l'auteur de la *Vie des peintres* ne fait pas cette part encore assez grande. Si le dessin de la tête est d'une correction telle qu'on puisse en faire honneur au maître, il y a dans cette tête une certaine dureté de contours et une sécheresse de couleur qui trahissent aussi le pinceau de l'élève. Quant aux mains, elles sont relativement faibles, et il est probable que Raphaël ne les a pas touchées. Nous pensons en outre que ce tableau, dont l'arrangement général est tout à fait digne du Sanzio, a pour point de départ une indication première que le maître n'a pas lui-même recueillie. Raphaël n'a jamais connu Jeanne d'Aragon. S'il l'avait vue de ses propres yeux, il n'eût pas fait ce portrait inerte, où rien de vraiment humain ne vibre et ne vit. Regardez comparativement, au musée du Louvre, le portrait de Jeanne d'Aragon et le portrait de Balthazar Castiglione. Voyez, du côté du comte Castiglione, quelle intimité, quelle animation, quelle chaleur, et, du côté de Jeanne d'Aragon, quelle froideur, quelle complète absence de l'âme du modèle et par conséquent aussi de l'âme du peintre! Comme pour accumuler les témoignages pittoresques, le hasard a rapproché, dans cette même galerie du Louvre, le portrait de François Ier par Titien du portrait de Jeanne de Naples par Raphaël. Titien, lui non plus, n'avait pas connu le roi de France, et, quoique très grand peintre et particulièrement très grand portraitiste, il en a fait un portrait qui ne vit pas plus

dans son cadre que Jeanne d'Aragon dans le sien. Ces deux grands peintres ont accepté la responsabilité d'œuvres qu'ils n'ont pas personnellement senties et qui, par cela même, gardent quelque chose de l'insignifiance des œuvres de seconde main. Il y a encore cette différence entre le portrait de François Ier et celui de Jeanne d'Aragon, que le premier est bien l'œuvre du maître, tandis que le second est en grande partie l'ouvrage d'un élève. Si, d'ailleurs, Raphaël avait approché Jeanne d'Aragon, n'eût-il pas donné tous ses soins au portrait d'une si grande dame? Quoi! l'artiste qui venait de peindre de si admirables portraits, des portraits « plus vrais, dit Vasari, que la vérité même », aurait été comme paralysé devant le plus beau de ses modèles! Quoi! à l'heure même où il peignait entièrement de sa main le *Joueur de violon*, il aurait presque abandonné à un élève la responsabilité de peindre pour un roi une princesse de sang royal, qui était, par surcroît, la plus belle des femmes! Un pareil renoncement, dans une telle circonstance, ne se peut expliquer que par le peu d'intérêt qu'offrait au maître l'obligation de peindre un portrait sans le secours du modèle vivant. L'histoire va appuyer de ses preuves notre sentiment.

Lépicié, dans son *Catalogue des tableaux du Roy*, répète, d'après Dan, que le cardinal Hippolyte de Médicis fit peindre ce portrait pour l'offrir au roi François Ier. En adoptant cette tradition, Dan a confondu Hippolyte, soit avec Jules, soit avec Laurent

de Médicis. Hippolyte de Médicis, en effet, né en 1511, n'avait que sept ans en 1518, et ne songeait pas plus à Jeanne d'Aragon qu'à François Ier. Quant à Laurent[1] et à Jules de Médicis[2], ils avaient intérêt l'un et l'autre à gagner la faveur du roi de France, et ils savaient lui plaire en lui envoyant le portrait d'une princesse très jeune encore et célèbre déjà par sa beauté. Rien n'empêche donc d'adopter la tradition recueillie par Dan au XVIIe siècle[3] et d'attribuer à un Médicis la commande de cette peinture[4].

Une question beaucoup plus importante est celle-ci. En 1518, Jeanne d'Aragon était-elle à Rome, ou demeurait-elle encore à Naples? Parut-elle à la cour de Léon X, ou resta-t-elle à la cour de Frédéric d'Aragon sans en sortir jusqu'au delà de 1520? Si l'histoire nous répond d'une manière précise, Raphaël n'ayant jamais été à Naples, nous serons fixés au sujet de cette peinture.

En regardant le portrait de Jeanne d'Aragon, on

1. Laurent II de Médicis avait reçu en 1515 l'investiture du duché d'Urbin, dont Léon X venait de dépouiller François-Marie della Rovere.

2. Jules de Médicis devint pape sous le nom de Clément VII.

3. « Jeanne d'Aragon, reyne de Sicile, estimée la plus belle princesse de son temps; duquel portrait le cardinal Hippolyte de Médicis fit présent au roy François Ier ». (*Trésor des merveilles de Fontainebleau, etc.* Paris, 1642, in-fol., p. 135.)

4. Passavant tient pour Laurent de Médicis. (Passavant, t. Ier, p. 252.) M. Villot nomme le cardinal Jules de Médicis. (Voy. *Notice des tableaux du Louvre.*)

ne s'est pas demandé si l'on se trouvait en présence d'une jeune femme ou simplement d'une jeune fille; on ne s'est pas préoccupé de l'époque précise du mariage d'Ascanio Colonna avec la princesse napolitaine. La solution du problème est là cependant. Le prince était Romain, la princesse était Napolitaine. Si, en 1518, le mariage est consommé déjà, un Colonna bien en cour n'a pu se dispenser d'aller, avec sa jeune épouse, s'agenouiller devant le pape, et Jeanne d'Aragon est venue à Rome; Raphaël alors l'a vue de ses propres yeux, et l'opinion que nous avons émise est fausse. Si, au contraire, le mariage ne s'est fait qu'après 1518, Jeanne n'a pas encore quitté Naples, et alors nous avons vu juste. Mais la date de ce mariage n'est nulle part indiquée, aucun historien n'en fait mention; Litta lui-même, si minutieux dans ses informations, passe ce point sous silence. Or, voici deux documents décisifs qui sortent pour la première fois de l'*Archivio Colonna*. Nous copions littéralement :

I. *I capitoli matrimoniali fra Ascanio Colonna e Giovanna d'Aragona in Napoli avanti il vicere, a di 11 di november 1518, pei quali si conviene che il matrimonio si sarebbe dovuto contrare passati due anni computando dall' ultimo di jennaio prossimo futuro. L'atto era fatto nella chiesa di Santa Chiara.*

II. *Un atto rogato 5 iuglio 1521 fa conoscere esser stato contratto il matrimonio poiche per tale scrittura Ascanio costituisce una sovradote a sua moglie.*

Ces deux pièces prouvent que les conventions matrimoniales ont été arrêtées entre les parties contractantes le 11 novembre 1518, mais que le mariage n'a été célébré que deux ans et demi plus tard, le 5 juin 1521. Une stipulation différente, postérieure à l'acte du 11 novembre 1518, aurait pu intervenir, mais on n'en voit pas trace dans l'*Archivio Colonna*. Jeanne d'Aragon, très vraisemblablement, n'est donc arrivée à Rome que plus d'un an après la mort de Raphaël. Cela étant, Raphaël, sur les instances de Jules ou de Laurent de Médicis, aura envoyé à Naples un de ses élèves, probablement Jules Romain, pour y dessiner un portrait de la princesse, et, d'après ce dessin, aura fait ensuite son tableau. Peut-être même le tableau a-t-il été ébauché à Naples par l'élève et retouché à Rome par le maître. L'histoire fournit donc, de la manière la plus précise, le complément de preuves dont nous avions besoin pour confirmer l'impression ressentie devant ce portrait.

IV

RÔLE POLITIQUE DE JEANNE D'ARAGON.

De la jeunesse de Jeanne d'Aragon on ne sait d'ailleurs absolument rien. Les historiens se taisent sur la date de sa naissance; mais le portrait de Raphaël est un document authentique qui nous renseigne à cet égard. Ce portrait étant de l'année 1518 et

représentant une personne de dix-sept à dix-huit ans, on peut placer vers 1500 ou 1501 l'époque où naquit cette princesse. Nous venons de produire les dates de ses fiançailles (11 novembre 1518) et de son mariage (5 juin 1521).

Quant à Ascanio Colonna, il était fils de Fabrizio Colonna et d'Agnès de Montefeltro[1], et fut fait par Charles-Quint connétable du royaume de Naples. En 1527, malgré le crédit dont il jouissait alors auprès de l'empereur, il ne put empêcher le sac de Rome, mais il s'employa de toutes ses forces à alléger les maux qui désolèrent sa patrie. L'année suivante, 1528, il défend Naples, assiégée par l'armée de Lautrec et bloquée par la flotte de Philippe Doria. Blessé et fait prisonnier à Capo d'Orso[2], il est amené à Gênes, où il détache André Doria de la France pour le

1. Agnès de Montefeltro, femme de Fabrizio Colonna, était fille de Federico da Montefeltro et de Battista Sforza; elle était sœur, par conséquent, de Guidobalde, duc d'Urbin. Elle compta parmi ses enfants la fameuse Vittoria Colonna, et mourut en 1522. Il faut placer sa naissance entre 1460 et 1472. Comme elle était la cinquième des enfants de Frédéric, duc d'Urbin, elle ne put naître avant 1467. Elle n'avait par conséquent que vingt ans en 1487, et ne dut point épouser Fabrizio Colonna avant cette époque. Ascanio, ayant été son quatrième enfant, ne put guère naître avant 1495. Il avait donc vingt-six ans environ quand il épousa Jeanne d'Aragon.

2. La bataille de Capo d'Orso fut livrée, dans le golfe de Salerne, le 8 juin 1528. Les Impériaux y furent battus et le vice-roi Moncade y fut tué. Ascanio Colonna y fut fait prisonnier avec son beau-frère le marquis del Vasto.

gagner à l'empereur. Il délivre ensuite Naples des Français, devient gouverneur des Abruzzes, se distingue en 1529 à côté du prince d'Orange dans la guerre contre Florence, accompagne Charles-Quint lors de son entrée à Rome en 1535 et porte le globe du monde devant l'empereur. Arrive le rapt de Livia Colonna ; Ascanio demande justice à Paul III contre Pierluigi Farnèse, complice de cet enlèvement. Le pape fait la sourde oreille, et Ascanio Colonna se révolte[1]. Il est déclaré rebelle, décrété d'accusation, et toutes les forteresses des Colonna tombent au pouvoir des Farnèse (1540). Mais Paul III meurt (1549), et Jules III remet les Colonna en possession de tous leurs biens et privilèges[2]. Il y a là pour Ascanio cinq années de bon temps (1550-1555). Avec Paul IV recommencent les mauvais jours, et, le 24 mars 1557, Ascanio Colonna meurt d'une mort tragique et mystérieuse.

Quel fut le rôle de Jeanne d'Aragon durant la vie si tourmentée d'Ascanio Colonna? Jusqu'à l'avènement de Paul IV, l'histoire est muette encore sur ce point. On ne cesse de célébrer en vers et en prose la prodigieuse beauté de Jeanne Colonna d'Aragon, son esprit, son savoir, son courage, sa prudence, son aptitude aux

1. Paul III venait d'augmenter le prix du sel ; Ascanio souleva ses tenanciers contre cette augmentation.

2. En échange de cette restitution, Ascanio Colonna fit don au pape de la fameuse coupe de porphyre qui, depuis Pie VI, a été placée au Capitole.

grandes affaires, mais sans dire précisément quelles preuves elle donna de ces éminentes qualités[1]. En 1555 seulement, on la voit engager personnellement la lutte contre le pape. Son époux s'était sauvé de Rome, et Paul IV avait mis la main sur elle. Retenue prisonnière dans son propre palais et menacée du château Saint-Ange, elle parvient à s'échapper et à joindre l'armée impériale, où se trouvait son fils Marc-Antoine Colonna, qui devait en 1571 se couvrir de gloire à Lépante. On lit à ce sujet, dans la *Vie du duc d'Albe*, imprimée la même année (1699) en latin à Salamanca et en français à Paris : « Jeanne d'Aragon, mère de Marc-Antonio Colonna, duchesse douairière de Palliane, étoit restée à Rome, et les Caraffes, qui la gardoient à vue, la retenoient, s'il faut ainsi dire, pour otage. Comme la trêve les rendit moins

1. Elle perdit son fils aîné en 1551, et supporta cette épreuve avec un rare courage. L'Arétin lui écrivit et la combla d'éloges à cette occasion. (Voir au livre VI des *Lettres de l'Arétin*, p. 5 de l'édition de Paris, 1609, in-8°.) Sept enfants étaient nés du mariage d'Ascanio Colonna avec Jeanne d'Aragon : Prospero, qui mourut avant son père; Vittoria, mariée à don Garzia de Tolède, marquis de Villafranca, vice-roi de Sicile; Agnès, mariée à Onorato Gaetani, duc de Sermoneta; Fabrizio, marié en 1548 à Hippolyte Gonzague, et remarié en 1554 à Antonia Caraffa; Marcello, mort comme Prospero avant son père; Girolama, qui, mariée à Camillo Pignatelli, devint duchesse de Modène, se consacra à l'astrologie et fut l'amie de Paolo Manuzio; Marc-Antoine, qui fut le héros de la bataille de Lépante. Né à Civita Lavinia le 25 février 1535, Marc-Antoine Colonna fut marié à Felice Orsini. et mourut le 27 juillet 1596.

soupçonneux et que les chemins demeurèrent libres, la duchesse sortit de Rome, avec ses deux filles, à pied, feignant de s'aller divertir dans une vigne située à quelque distance des remparts. Quoiqu'elle fût déjà âgée, elle continua de marcher à pied, jusqu'à ce qu'elle fût hors de la vue des gardes de la porte, et de la sentinelle ; après quoi, elle monta à cheval, et y fit monter ses deux filles, que deux cavaliers, montez en croupe, tenoient embrassées. Dans cet équipage, indigne d'elle, mais fort convenable à sa fortune présente, elle se réfugia au camp. Le duc d'Albe l'y reçut avec une joie indicible. Comme l'âge de cette dame ne laissoit aucun soupçon, il l'embrassa, et se contenta de saluer ses deux filles, qui se découvrirent par respect. « Il me semble, lui dit-il en l'abordant, que je « vois cette fameuse Clélie, qui fuit non du camp des « ennemis dans sa ville, poussée à cela par le seul « amour de la patrie, mais de la ville dans le camp, « portée à cette fuite par la force de l'amour maternel... » La duchesse de Palliane fut charmée de l'honnêteté du général espagnol, et elle le lui témoigna par mille remerciements ; néanmoins, elle ne put se résoudre à demeurer au camp, l'âge de ses filles ne le permettant point. Le duc y consentit ; elle se retira dans la Campanie, accompagnée de son fils et escortée d'un escadron de cavalerie, que le vice-roi lui donna par honneur et nullement par besoin [1]. » Ce fut à la suite

1. *Vie du duc d'Albe,* liv. IV, chap. XIX, p. 381, à l'année 1556.

de cette évasion que Paul IV lança contre Jeanne d'Aragon le monitoire où il lui faisait « défense de marier aucune de ses filles sans sa permission; faute de quoi, le mariage, même après la consommation, seroit nul[1] ». Jeanne d'Aragon avait refusé une de ses filles à un neveu de Paul IV. Ce fut là une des causes de l'acharnement du pape et de la persécution que les Caraffa[2] firent souffrir aux Colonna.

Cette histoire est fort obscure. Il ne semble pas que Jeanne d'Aragon, au moins dans la dernière partie de sa vie, ait fait très bon ménage avec Ascanio Colonna. Au moment où elle entre en lutte contre Paul IV, Marc-Antoine Colonna est en complète hostilité avec Ascanio, et Jeanne prend parti pour son fils contre son mari. Ascanio Colonna avait-il trahi l'empereur? Avait-il entamé des pourparlers avec les Français, dont il avait été jadis le mortel ennemi? Était-il devenu hérétique? On a tout supposé, mais on n'a rien pu préciser. Le fait est qu'en 1555 il se retira parmi les feudataires qui lui restaient dans le royaume de Naples, et que ce fut au milieu d'eux qu'on le vint arrêter. « Il fut, dit l'historien du duc d'Albe, enfermé dans le château neuf de Naples, accusé par son propre fils d'hérésie et de conspiration contre Sa Majesté catholique... Quand le duc arriva à Naples, en 1556, il le

1. Ce monitoire est daté du 2 janvier 1556. Jeanne d'Aragon se sauva donc de Rome à la fin de 1555.

2. Les Caraffa étaient Napolitains. Giovanni Pietro Caraffa devint pape sous le nom de Paul IV (1555-1559).

fut voir dans sa prison, et l'écouta tant qu'il eut quelque chose à lui dire, consola ce bon vieillard, autant qu'il lui fut possible, lui donna le château pour prison, ayant été jusqu'alors enfermé dans une tour assez étroite, soulagea la misère à laquelle il étoit réduit, tant de l'argent de sa bourse, qu'en lui assignant une bonne pension sur les biens de son fils... Il ne lui rendit pas cependant sa liberté : ses accusations se soutenoient par un trop grand nombre d'apparences, et bien des gens les croyoient très bien fondées. D'ailleurs, il n'auroit point obligé Philippe, qui tint Ascagne dans la prison le reste de ses jours, sans néanmoins lui avoir ôté les agréments que le duc avoit eu la bonté de lui accorder[1]. » Ce qui tend à faire supposer que l'Inquisition ne fut point étrangère à cet événement, c'est le secret impénétrable dont il a été entouré. Ascanio Colonna mourut dans sa prison en 1557, sans que les Espagnols eussent consenti à instruire son procès. Paul IV, de son côté, le dépouilla sans avoir voulu entendre sa justification. Quant à Jeanne d'Aragon, elle vécut encore pendant dix-huit ans, et ne mourut qu'au mois d'octobre de l'année 1577, conservant jusqu'à l'extrême vieillesse sa grande réputation de beauté. Veuve depuis deux ans déjà quand Paul IV mourut en 1459, elle était venue se fixer à Rome, où on lui avait fait une entrée presque triomphale. Depuis lors, elle y avait été entourée

1. *Vie du duc d'Albe,* chap. II, p. 342.

d'hommages; elle avait doté des monastères et bâti des églises[1], sans cesser d'être en bonne intelligence avec Pie IV (1556-1565), saint Pie V (1565-1572) et Grégoire XIII (1572-1585).

Le *Tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona*, publié par Ruscelli en 1555, démontre à quel point Jeanne d'Aragon, alors âgée de cinquante-trois ans environ, était encore en possession de sa beauté. On n'élève pas de temple à une femme qui a vieilli en cessant d'être belle[2]. Jeanne d'Aragon Colonna resta donc belle jusque dans sa vieillesse. Elle avait une sœur, dona Maria d'Aragon, mariée à Alphonse d'Avalos, marquis du Guast, l'un des meilleurs capitaines de Charles-Quint. Sorbière place dona Maria, qu'il nomme la marquise del Vasco, parmi les femmes savantes de son temps[3], et Brantôme la met au nombre des beautés qui durent longtemps. Brantôme, qui se trouvait à Naples en 1559, raconte « les dou-

1. Particulièrement libérale envers les jésuites, elle avait fait rebâtir l'église de Saint-André, que l'évêque de Tivoli leur avait donnée en 1566. Ce fut elle aussi qui donna aux Capucins, en 1575, les grands jardins de Montecavallo, pour y élever l'église et le monastère du Saint-Sacrement. (Voir *Ritratto di Roma moderna*, p. 541. Roma, 1653.)

2. En 1556, c'est-à-dire quand Jeanne d'Aragon avait cinquante-six ans environ, Giuseppe Betussi publia également, à Florence, un *Dialogue* intitulé : *le Imagini del tempio della signora donna Giovanna d'Aragona*. C'est un livre de 121 pages, où les éloges de plusieurs dames sont mêlés à ceux de la déesse du temple, Jeanne d'Aragon.

3. Sorbière, lettre xv, p. 73.

ceurs dont le grand prieur de France, François de Lorraine[1], régala dona Maria dans une nombreuse compagnie », et dit que « l'automne de cette dame surpassoit tous les printems et étez qui étoient dans cette salle ». Il ajoute : « Comme de vray, elle se montroit encore très belle et fort aimable; voire plus que ses deux filles, toutes belles et jeunes qu'elles étoient; si avoit-elle bien alors près de soixante belles années[2]. » En retournant à Naples six ans après, c'est-à-dire en 1565, « il ne la trouva que fort peu changée et encore aussi belle, qu'elle eût bien fait commettre un péché mortel, ou de fait ou de volonté[3] ». La beauté de Jeanne d'Aragon surpassant celle de sa sœur, on peut juger de ce qu'elle devait être. Si de pareilles

1. Général des galères. Il était fils de Claude de Lorraine, premier duc de Guise.

2. Brantôme, *Dames galantes,* t. II, p. 243-245. Le grand prieur « en fut aussitôt épris; mais, quoiqu'il aimât fort la mère, il prit pour sa maîtresse la fille aînée, *per adombrar la cosa* ».

3. Dona Maria d'Aragon mourut à Chiaja, dans la maison de don Garzia de Tolède, le 9 novembre 1568. Jérôme Ruscelli s'employa aussi à immortaliser sa beauté. Tout en ne la plaçant qu'au second rang, à côté de Jeanne, il fait de dona Maria la *beauté archétype,* le « *criterium formæ* », et dit que le vrai moyen de savoir si les autres femmes sont belles, c'est de les comparer à celle-là. Et il ne la représente pas comme moins belle d'intelligence que de corps. « On ne sait, dit-il, si elle est plus aimable à cause de sa beauté qu'adorable à cause de son esprit. » (Ruscelli, *Lettura sopra un sonetto dell' illustriss. signor Marchese della Terza alla divina signora Marchese del Vasti,* folio 57. — Voir aussi *Ritratto di Roma moderna,* Roma, 1653; et Tommaso Costo, *Compendio dell' istoria di Napoli,* part. II.)

femmes excitaient une aussi grande admiration quand elles avaient passé soixante ans, que ne devaient-elles pas être dans leur vingtième année ? Comment Raphaël aurait-il peint le froid portrait que nous voyons au Louvre, s'il avait connu Jeanne d'Aragon dans tout l'éclat de sa jeunesse et de sa beauté ? Tel qu'il est, cependant, et bien qu'il ne soit pas ce qu'il aurait pu être, ce portrait a la grande tournure des œuvres du maître, et l'on peut lui attribuer le nom de Raphaël sans compromettre l'autorité de ce grand nom[1].

1. Envoyé à François Ier vers 1518, le portrait de Jeanne d'Aragon prit place dans la galerie de Fontainebleau. Sous Henri IV, il était dans la galerie d'Apollon, où Porbus et les Janet avaient réuni une collection de portraits. Il est probable qu'on l'en avait enlevé au commencement du règne de Louis XIV, car il ne fut pas brûlé lors de l'incendie qui consuma cette galerie en 1660. Il fait aujourd'hui partie du musée du Louvre. Originairement exécuté sur un panneau de bois, il a été transporté sur toile. On en connaît de nombreuses répétitions. La plus connue est celle de la galerie Doria, à Rome ; elle est peinte par un élève de Léonard de Vinci et dans la manière de ce maître ; c'est le même tableau que celui de Raphaël, moins la tête, qui n'est plus celle de Jeanne d'Aragon. — Raphaël Morghen a gravé le portrait du Louvre.

PORTRAITS DE LÉON X

ET DE QUELQUES PERSONNAGES

APPARTENANT A LA FAMILLE DES MÉDICIS

Dans la galerie de portraits à laquelle est attaché le nom de Raphaël, il nous reste encore à placer le portrait de Léon X. Par son importance pittoresque, ce portrait dominera tous les autres.

Quoique l'iconographie de Léon X soit hérissée de problèmes qui, faute de données suffisantes, sont presque impossibles à résoudre, nous n'en allons pas moins essayer quelque chose. Mais avant d'entreprendre cette délicate étude et afin de la pouvoir suivre sans en interrompre le cours, nous parlerons d'abord du frère et du neveu de Léon X, Julien et Laurent de Médicis, dont les portraits ont leur place très nettement marquée dans l'histoire des œuvres de Raphaël. En dehors de la question d'art inséparable de ces portraits, Julien de Médicis et Laurent sont l'un et l'autre trop étroitement liés à Léon X, pour qu'il ne soit pas opportun de les bien connaître. Ce ne sera pas sortir de notre sujet, puisque c'est Raphaël lui-même qui, dans l'intimité de Léon X, nous parlera des Médicis.

Arrivant ensuite à Léon X, nous commencerons par

regarder les portraits de ses ancêtres. Au physique comme au moral, il faut savoir d'où l'on vient pour comprendre qui l'on est.

Cela fait, nous chercherons à pénétrer la physionomie de Jean de Médicis avant son avènement à la papauté.

Puis nous passerons en revue les portraits de Léon X introduits par Raphaël et par ses élèves dans la *Chambre d'Héliodore* et dans la *Chambre de Charlemagne.*

Nous nous arrêterons enfin devant le portrait fameux qui est le principal objet de cette étude. Fidèles au titre de ce livre, nous enregistrerons, chemin faisant, tous les témoignages qui pourront nous éclairer.

PORTRAIT

DE

JULIEN DE MÉDICIS

DUC DE NEMOURS

Julien, troisième fils de Laurent le Magnifique, n'avait que seize ans en 1494, quand la révolution chassa de Florence tous les Médicis. Il n'était pas né prétendant, et le devint cependant par la force des choses à la mort de Pierre, son frère aîné. Aimable de caractère, loyal dans ses relations, très porté vers les lettres, il n'avait rien d'un politique, rien des ambitions de sa race, rien des qualités ou plutôt rien des vices qui préparent et assurent le succès dans un temps de violence et de trahison. Durant les dix-huit ans de son exil, la cour d'Urbin fut son séjour de prédilection ; il y retrouva une seconde patrie, et fut à la hauteur des hommes distingués qu'il y rencontra. « Pierre est fou, Jean est prudent, Julien est bon »,

disait Laurent le Magnifique en parlant de ses fils. Julien de Médicis avait en effet pour qualité maîtresse la bonté. L'exercice de l'autorité lui répugnait, la société des littérateurs l'attirait par-dessus tout, la vie privée avait pour lui d'incomparables douceurs. Il n'en fit pas moins son devoir dans les nombreuses affaires où il se trouva engagé. On le voit avec le duc Guidobalde, en 1497, combattre dans le Casentin contre les troupes florentines commandées par Paolo Vitelli, et se mêler bravement à toutes les aventures tentées par Pierre de Médicis. En 1510, il est arrêté à Bologne et accusé auprès de Jules II d'être d'intelligence avec les Français. Il fait partie du congrès de Mantoue en 1512, et se met à la suite de Raymond de Cordoue pour reconquérir Florence, où il rentre le 31 août. Sous l'impulsion de son généreux naturel, il accepte une constitution libérale et abandonne au peuple l'autorité suprême; mais le cardinal Jean le désavoue aussitôt, et soulève la canaille contre les magistrats légalement élus. Les Médicis triomphants règnent désormais en maîtres, et le légat du Pape fait porter processionnellement dans Florence la Vierge de l'Impruneta. Presque aussitôt le cardinal Jean devient Léon X, et le gouvernement de Florence, enlevé à Julien, est donné à Laurent. Pour gouverner Florence, il fallait la terroriser, ne pas reculer devant les proscriptions, dresser au besoin des échafauds, briser sans merci tout ce qui ne ployait pas. Dire que Julien fut regardé par Léon X comme incapable de ré-

gner à ce prix, n'est-ce pas faire de lui le plus bel éloge? Julien renonça avec joie au pouvoir, et se contenta du titre de citoyen romain, qui lui fut décerné en grande pompe [1]. En 1514, il épousa Philiberte de Savoie, et François Ier, à cette occasion, lui conféra le titre de duc de Nemours [2]. L'année suivante, il fut nommé gouverneur de Parme, Plaisance, Reggio et Modène. Puis il partit à la tête des milices pontificales avec le titre de capitaine général de la Sainte-Église. Mais la faiblesse de sa santé le força bientôt à se démettre de son commandement. Il se retira à la Badia de Fiesole, où il mourut à l'âge de trente-sept ans, le 17 mars 1516 [3]. Ses derniers jours furent empoisonnés

1. Il reçut en même temps le vicariat de Soregna, malgré les dispositions testamentaires des Lupi.

2. L'investiture du duché de Nemours ne lui fut cependant jamais régulièrement donnée. — Philiberte de Savoie était sœur de Louise, mère de François Ier. Elle s'était mariée sans dot, et Léon X l'avait comblée de richesses, qu'elle emporta en France, où elle se retira après la mort de Julien.

3. En 1514, quand Léon X décida d'assainir les marais Pontins, Julien avait été placé à la tête de cette entreprise, qui fut abandonnée après la mort de Léon X, pour être reprise plus tard par Sixte-Quint. — Julien joignait à une véritable grandeur d'âme des talents littéraires estimables. Crescimbeni l'a compté parmi les écrivains qui s'étaient préservés du mauvais goût de l'époque : « Dimostrò egli questo suo bel genio particolarmente nella volgar poesia, nella quale sequitando le paterne vestigia, ancorchè non giugnesse all' eccellenza del comporre del padre, nondimeno sì giudiziosamente adoperò, che non si fece guadagnare dal corrottissimo gusto del secolo. » (*Comment.*, vol. II, part. II, lib. VI, p. 338.)

par l'ingratitude de Léon X envers François-Marie della Rovere, près de qui les Médicis avaient trouvé la meilleure hospitalité durant les mauvais jours. Il pria, supplia son frère d'épargner cette tache à sa maison, rien n'y fit. L'attentat, il est vrai, ne fut pas consommé de son vivant, mais la décision était irrévocable, et le malheureux Julien vit qu'elle n'était qu'ajournée. Les Florentins le pleurèrent et lui firent de magnifiques funérailles... Tel avait été Julien de Médicis. Sa figure sympathique apparaît avec des nuances délicates, au milieu des couleurs fortes et heurtées des autres portraits de sa famille.

Vasari ne parle pas sans admiration du portrait de Julien de Médicis par Raphaël, qui, de son temps, appartenait aux héritiers d'Ottaviano Medici : *Fece similmente il duca Lorenzo e'l duca Giuliano, con perfezione non più da altri che da esso dipinta nella grazia del colorito; i quali sono appresso agli eredi di Ottaviano de' Medici, in Fiorenza*[1]. Qu'est devenu le portrait de Julien? On ne sait. La galerie de Florence en possède une copie par Alessandro Allori. Cette copie[2], quel qu'en soit le mérite, ne présente qu'un pâle reflet de la peinture originale. Elle est précieuse cependant, puisque, grâce à elle, il est possible encore de parler de l'œuvre du maître... La figure, coupée à mi-corps, est presque de face, légèrement tournée à gauche. Le

1. Vasari, *Vita di Raffaello da Urbino*, t. VIII, p. 34.
2. Elle est attribuée à Vasari dans l'inventaire de 1635.

caractère de la tête est très nettement accusé. On a là devant soi un Médicis et un fils de Laurent le Magnifique; il n'y a pas de doute à cet égard. L'accentuation des traits est moins accusée chez Julien qu'elle ne l'était chez son père; mais le nez, pour être moins cassé, n'est pas non plus sans défaut; la bouche est grande et ne manque pas d'esprit; les yeux sont intelligents; le front a un beau développement. La chevelure est emprisonnée dans une résille jaune, par-dessus laquelle un toquet noir, agrémenté de trois agrafes d'or[1], est posé sur l'oreille droite[2]. La barbe, coupée court, couvre tout le bas du visage. La physionomie a de la franchise, et dénote en outre une certaine délicatesse de tempérament. Le personnage pose un peu, semble affecter une crânerie qui n'est pas dans sa nature. On ne se sent pas en présence d'une de ces énergies qui s'imposent. Le col est nu jusqu'à la naissance de l'épaule. Un justaucorps rouge, entr'ouvert sur la poitrine, laisse voir une chemise de linge blanc, terminée par une collerette finement plissée. Un pourpoint noir est passé par-dessus le justaucorps. Sur ce pourpoint est jeté un lourd manteau en damas de soie gris, garni d'une large et épaisse fourrure dont la couleur fauve tire au noir. La main droite, appuyée sur la main gauche, tient un papier.

Il est difficile de juger un pareil portrait. On est

1. A l'une de ces agrafes est passé un billet.

2. L'oreille gauche entièrement découverte, est d'une belle forme.

là devant une peinture très adroitement faite, mais qui n'est qu'une œuvre de seconde main et qui surtout appartient à une autre époque. Le Bronzino était un peintre fort habile, qui, livré à son inspiration personnelle, a exécuté de très beaux portraits. Pouvait-il faire assez abnégation de lui-même, quand on lui demandait de copier un tableau de Raphaël, pour se borner au rôle de copiste et ne pas laisser paraître sa propre manière? Je ne le crois pas. C'est donc Alessandro Allori, et non plus Raphaël, qui nous présente ici Julien de Médicis. Si le frère de Léon X peint par Raphaël se retrouve un jour, nous croyons qu'il donnera tort sur plus d'un point au portrait de la galerie de Florence.

Raphaël avait peut-être entrevu Julien de Médicis à Urbin en 1506, mais ce fut à Rome seulement qu'il put le connaître en 1513 et 1514. Le droit de cité romaine fut solennellement octroyé à Julien au mois de septembre 1513. On avait dressé un théâtre sur la place du Capitole, et sur ce théâtre les plus grands personnages de Rome offrirent un somptueux banquet à leur nouveau concitoyen. Puis, les poètes et les musiciens se firent entendre. Le lendemain, on joua le Pemelus de Plaute. La ville entière fut en liesse, et la Rome antique sembla renaître dans un de ses beaux jours. Pour remercier le peuple de l'accueil qu'il faisait à son frère, Léon X accorda des grâces et réduisit l'impôt du sel... Julien séjourna à Rome jusqu'au commencement de l'année 1515. Il partit alors pour

aller épouser Philiberte de Savoie, et ne revint pas[1]. Le portrait de Raphaël est donc sans doute de l'année 1514. Regardez comparativement les portraits exécutés par le Sanzio vers cette époque et le portrait peint par Bronzino : non seulement vous ne reconnaîtrez pas la même manière, mais vous ne retrouverez ni le même esprit, ni le même caractère, ni le même temps. Une simple copie, faite de la main du plus obscur des élèves, mais dans l'école et sous les yeux du maître, donnerait certainement une plus juste idée de la peinture originale. Cette copie, malheureusement, n'existe pas. Il faut donc se contenter de l'habile répétition exécutée un demi-siècle plus tard par Alessandro Allori[2].

1. Léonard de Vinci, sur la première feuille de son codex X, a écrit la note suivante : « Le magnifique Julien de Médicis est parti de Rome, le 9 janvier 1515, pour aller se marier en Savoie. Le même jour mourut le roi de France. » Léonard se trompe sur ce dernier point et confond le jour même de la mort de Louis XII (1er janvier) avec le jour où cette nouvelle parvint à Rome (9 janvier).

2. Une copie de la tête seule de Julien de Médicis se trouvait dans la collection Camuccini à Rome, où elle était désignée comme représentant Marc-Antoine Raimondi. — Une gravure d'après la copie d'Alessandro Allori se voit dans les planches annexées à l'édition allemande du *Raphaël* de Passavant.

PORTRAIT

DE

LAURENT DE MÉDICIS

DUC D'URBIN

Gaye, dans son *Carteggio*[1], a publié des extraits de deux lettres de Laurent de Médicis, duc d'Urbin, dans lesquelles ce prince parle de son propre portrait peint par Raphaël. Ces lettres sont écrites de Florence, le 4 et le 5 février 1518 : « El ritratto mio, che fa Raffaello d'Urbin e le cose che fa Michelino, quando saranno expedite, le mandarete come advisate. — Circa il ritratto quanto dite che è finito et è bello et molto mi piace; quando sarà tempo mandarlo, lo mandarete. » Le portrait de Laurent était donc terminé au commencement de l'année 1518. Vers le milieu du XVIe siècle, ce portrait se trouvait, avec celui de Ju-

1. *Carteggio*, t. II, p. 146.

lien de Médicis, chez les descendants d'Ottaviano Medici[1]. Puis on perd en même temps la trace de ces deux peintures. L'une, ainsi que nous l'avons dit, a été sauvée de l'oubli par la copie d'Alessandro Allori; l'autre aussi nous a été relativement conservée par une copie que possède le musée Fabre à Montpellier. Cette copie était en 1824 dans une villa des environs de Sienne et fut donnée en payement à un peintre florentin qui avait décoré plusieurs chambres de cette villa. Deux ans plus tard, en 1826, Fabre l'acquit à vil prix, et ne se fit pas faute de dire aussitôt qu'il était en possession d'un Raphaël. Le malheureux peintre, qui n'y avait rien vu, réclama, voulut résilier le marché. Fabre tint bon, et se hâta d'emporter son portrait au delà des monts. Ce n'était là cependant qu'une copie ancienne, qui a déplorablement poussé au noir, et dont l'exécution est loin d'être magistrale[2].

Laurent est représenté à mi-corps et de trois quarts à gauche. On reconnaît également en lui encore un Médicis, mais un Médicis dégénéré déjà, un de ces Médicis du XVIe siècle, incapable d'héroïsme et de grandeur, capable seulement de toutes les violences. La tête est coiffée d'une barrette ornée d'une médaille. La barbe et les cheveux sont bruns et coupés court. Les traits ont de la mollesse et de l'indécision, le caractère en est absent. Le pourpoint, à manches

1. Vasari, t. VIII, p. 34.

2. Cette copie, peinte sur un panneau de bois, mesure 0^m,98 de haut sur 0^m,74 de large.

rouges, est broché d'or et découvre une chemise de linge blanc. Sur ce pourpoint est jeté un manteau garni de fourrure. La main droite tient le pommeau d'un poignard, la main gauche tombe naturellement le long du corps.

En 1518, Laurent de Médicis avait vingt-six ans, mais il était usé de débauches. Sa vie, compromise par tous les excès, touchait à son terme. Il était né le 13 septembre 1492, deux années avant la mort de son aïeul Laurent le Magnifique, et n'avait que deux ans quand sa famille fut chassée de Florence. Son enfance se passa à Urbin, où le bon Guidobalde et la duchesse Élisabeth Gonzague lui prodiguèrent les plus tendres soins. Pierre de Médicis, son père[1], étant mort en 1503, il devint chef de famille à l'âge de onze ans, sous la tutelle de ses deux oncles, Jean et Julien de Médicis. Il rentra à Florence en 1512, dévoré d'une précoce ambition et prêt à tout pour l'assouvir. Julien avait été mis à la tête du gouvernement, mais le jeune Laurent ne se tint pas longtemps au second plan. Léon X, dès son avènement à la papauté, fut circonvenu par Alphonsine Orsini[2], et donna le pouvoir à son neveu. Ce que Julien avait concédé aux Florentins, Laurent le reprit. Il voulut avoir toutes les magistratures dans ses mains, se fit nommer capitaine général, s'empara du Trésor public, où il puisa jusqu'à épuisement,

1. L'aîné des fils de Laurent le Magnifique.
2. Mère de Laurent.

pour réparer les brèches faites durant l'exil à la fortune des Médicis. Mais la Toscane ne suffisait pas à ce précoce tyran, il fallut y ajouter le duché d'Urbin, et François Marie della Rovere fut dépouillé de ses États. Cependant, nous l'avons vu, tant que Julien vécut, Léon X sembla reculer devant ce forfait. Julien mort, toute dette de reconnaissance fut oubliée. Laurent porta d'un cœur léger son ingratitude ; ou plutôt, à la place de cœur, il n'avait que des appétits, et il se hâta de les satisfaire. Le nouveau duc fut en outre nommé préfet de Rome et capitaine général de la Sainte-Église, ce qui ne l'empêcha pas, l'année suivante, d'être battu par François-Marie et chassé par lui du duché d'Urbin. Léon X usa toutes ses forces et fit d'énormes dépenses afin de reconquérir ce duché. La guerre d'Urbin, en ruinant l'Église pour une cause détestable, fut un argument puissant en faveur de la Réforme. Une telle guerre, faite par le pape à l'instigation d'une femme ambitieuse[1], en vue de favoriser l'insatiable convoitise d'un jeune homme profondément corrompu, quel thème à déclamations contre la papauté !... Aussitôt guéri des blessures qu'il avait reçues dans cette guerre néfaste, Laurent se rendit près de François Ier, pour y tenir sur les fonts baptismaux le fils du roi et d'y célébrer ses propres noces avec Madeleine, fille de Jean de la Tour d'Auvergne et de Jeanne

1. Alphonsine Orsini, veuve de Pierre et belle-sœur de Léon X, sur lequel elle exerça une influence fatale.

de Bourbon[1]. La France lui fut fatale. Ses habitudes de débauche l'y firent contracter un mal incurable, qui le conduisit au tombeau l'année suivante (1519). En lui s'éteignit la descendance mâle et légitime de la branche aînée des Médicis. Il s'était rendu odieux aux Florentins par son orgueil et par ses vices, surtout par son affectation à ne relever que de l'étranger. Pour la France aussi, la mort fut trop lente à le frapper; elle lui donna le temps d'avoir une fille, qui fut Catherine de Médicis[2].

Tel fut Laurent de Médicis et tel avait été Julien, dont les portraits ne sont plus connus que par d'insuffisantes copies... Michel-Ange leur a élevé à San-Lorenzo des tombeaux qui sont d'incomparables chefs-d'œuvre[3]. Assis sur leurs sarcophages, entre *le Jour*

1. Il fallut trente-six chevaux pour porter à la cour de France les présents que Léon X envoya à la future femme de Laurent.

2. Madeleine de La Tour d'Auvergne mourut des suites de ses couches, un peu avant Laurent de Médicis. Catherine de Médicis, née le 13 avril 1519, épousa en 1533 Henri II, roi de France.

3. C'est à la fin de 1520 que, sur l'ordre de Léon X, Michel-Ange commença *la sacristie de Saint-Laurent,* « pour y faire les sépultures de Julien, frère du pape, et de Laurent, son neveu ». Un reçu, daté du 19 octobre 1524, montre l'artiste travaillant à cette sépulture. Plus il avance dans cette œuvre, plus il s'y attache. En 1529, au milieu des dernières convulsions de la démocratie florentine, bien qu'il soit parmi les révolutionnaires et qu'il dirige les travaux de fortification de Livourne et de Pise, il travaille secrètement aux mausolées des Médicis. L'année suivante (1530), la révolution est vaincue, et il n'a que le temps de sauver sa tête en se réfugiant à Venise. Clément VII le rappelle, lui fait grâce de la vie

et *la Nuit*, *l'Aurore* et *le Crépuscule*, ils prennent, dans leur impersonnalité, une grandeur et une poésie qui font reculer bien loin devant elles la réalité et l'histoire. Le grand artiste, qui a conçu ces monuments dans la douleur, a tout tiré de son imagination. Rien ne rappelle, dans ces marbres fameux, ni le duc de Nemours ni le duc d'Urbin : il n'y a pas trace d'un seul caractère iconographique dans leurs statues. Ces princes étaient connus de tous et particulièrement de Michel-Ange, qui ne daigna pas cependant reproduire leurs traits. Comme on le lui reprochait, il répondit avec une hautaine insouciance que dans mille ans personne ne serait capable de juger de leur ressemblance. Jamais plus grand défi à la vérité historique n'a été porté dans un monument funéraire et commémoratif[1]. Michel-Ange, sous un appa-

et lui promet l'oubli du passé, à la condition qu'il reprenne aussitôt ses travaux de Saint-Laurent. En 1531, le pape exprime sa satisfaction de l'avancement des tombeaux. Michel-Ange, en effet, se concentre entièrement dans cette œuvre. Pour ne la point quitter, il refuse les offres les plus avantageuses du duc de Mantoue, et, le 21 novembre de cette même année, un bref pontifical lui ordonne de ne point s'occuper d'autre chose. En 1536, enfin, Charles-Quint, avant de quitter Florence, visite les tombeaux de Julien et de Laurent de Médicis, qui étaient alors complètement terminés. La chapelle, cependant, n'était pas encore achevée dans toutes les parties de sa décoration, puisqu'en 1555 Vasari presse Michel-Ange, de la part du duc Côme, de venir à Florence pour achever la sacristie de Saint-Laurent. (Voir le Catalogue raisonné de l'œuvre de Michel-Ange, placé à la fin du livre de M. Ch. Clément : *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël.*)

1. Cette observation a été très bien présentée dans les *Causeries*

rent oubli, a concentré ses ardeurs et ses haines patriotiques dans ces deux monuments, y a mis et son cœur et son âme. Quinze ans de suite il y travailla; on pourrait dire en forçant l'expression : quinze ans de suite il y souffrit. Des deux personnages dont une volonté toute-puissante lui ordonnait de faire le panégyrique marmoréen, un surtout, Laurent de Médicis, lui devait être odieux. Il les oublia l'un et l'autre et ne voulut rien garder d'eux. Dans Julien, il personnifia *l'Action*, dans Laurent *la Pensée*[1]. Julien est jeune, hardi, plein de franchise et de décision. Laurent, la tête chargée des plus sombres pensées, semble condamné pour l'éternité à s'absorber au milieu des profondeurs d'une douleur insondable.

florentines de M. Julian Klaczko. (*Revue des Deux Mondes* du 15 janvier 1880.)

1. D'où la dénomination populaire de *Pensieroso* qui s'est attachée à cette dernière figure.

PORTRAITS DE LÉON X

Les portraits de Léon X ne vont nous offrir ni le même nombre de types ni la même variété de physionomie que nous ont fournis, dans le précédent volume, les portraits de Jules II. Tandis que ceux-ci nous ont permis de suivre le personnage depuis sa jeunesse jusqu'à sa mort, ceux-là ne nous donneront d'une manière authentique que les renseignements de la dernière heure. Le pape qui a imprimé son nom à la Renaissance italienne a une iconographie des plus pauvres et qu'il est presque impossible de reconstituer entièrement. Jusqu'à son avènement au trône pontifical, les sculpteurs aussi bien que les peintres semblent l'avoir complètement oublié. Sauf une fresque de Raphaël, dans laquelle le cardinal Jean de Médicis a été incidemment introduit, les témoignages que l'on peut invoquer ne sont que de seconde main. Quant à Léon X, Raphaël va nous parler de lui avec une incomparable élo-

quence. Le portrait proprement dit peint par le Sanzio a une telle valeur, qu'on chercherait en vain peut-être l'équivalent de ce portrait. Fidèle d'ailleurs au plan que nous avons suivi, nous ferons intervenir chemin faisant l'histoire et les lettres, et nous leur demanderons de suppléer dans une certaine mesure à l'insuffisance de l'iconographie.

I

LES MÉDICIS DU XVe SIÈCLE.
LEUR BLASON, LEURS MONUMENTS, LEURS PORTRAITS.

Si Jules II se parait d'un blason d'emprunt et ne pouvait compter d'ancêtres illustres au delà de son oncle Sixte IV, Léon X nommait parmi ses aïeux une longue série d'hommes considérables, ayant tous porté des armoiries qui leur étaient propres. L'écu des Médicis était d'or, semé de six *palle* ou balles rouges. Tandis que les apologistes donnaient à ces *palle* une origine héroïque, les détracteurs les dénonçaient comme un témoignage d'infime bourgeoisie. D'après certains auteurs, Averardo Medici, l'un des suivants de Charlemagne, avait terrassé le géant Mugello qui désolait la Toscane, et la massue du monstre, garnie de balles, avait laissé son empreinte sur le bouclier du héros, qui depuis lors s'était transformé en blason. Selon d'autres, les fameuses balles n'étaient que de simples pilules, et sor-

taient prosaïquement d'une boutique d'apothicaire[1]. La vérité sur l'origine des *palle* reste encore inconnue. Nombre de personnages, d'ailleurs, parmi les Médicis, apportèrent des modifications au blason primitif. Francesco d'Ardingo y adapta une bande rouge sur champ noir, en mémoire sans doute de la compagnie à laquelle il appartenait. Silvestro et Veri, pour afficher leur dévouement à la cause populaire, firent intervenir les armes du peuple dans leur écu et placèrent une croix dans la première des balles. Orlando Medici ajouta une herse à ses armes, affichant ainsi sa foi démocratique, et flattant en même temps Charles Ier d'Anjou, roi de Naples, qui protégeait le parti guelfe en Italie. Avec Pierre de Médicis, enfin, on vit, du consentement de Louis XI, roi de France, quatre lis d'or fleurir dans la plus haute des *palle*, qui, de rouge qu'elle avait été jusqu'alors, devint bleue[2].

1. Verini donne aux *palle* des Médicis une étymologie assez vulgaire aussi, bien qu'un peu plus relevée déjà :

Est qui Bebryaca Medices testetur ab urbe
Venisse, et Toscam sobolem delesse superbam
Asserat : hinc Medicis meruit cognomen habere
Quod medicus Tosci fuerit, sic ore venenum
Dixerunt patrio; factique insignia portet
Senis in globulis flaventem sanguine peltam.

(Ver., *De illustr. Urbis*, lib. III.)

2. Ce fut seulement quand le pape Pie V eut concédé à Côme le titre de grand-duc que la couronne ducale couronna le blason des Médicis. On put lire alors autour de l'écu : PIUS. V. PONT. MAX. OB. EXIMIAM. DILECTIONEM. AC. CATHOLICÆ. RELIGIONIS. ZELVM. PRÆCIPVVMQVE. IVSTICIÆ. SONDIVM. DONAVIT. — Outre les Médicis,

Sans faire entrer les Médicis dans le cycle légendaire de Charlemagne, il est certain que, dès le XIIIe siècle, ils avaient pris rang dans l'histoire. En 1251, Jean de Médicis, à la tête d'une troupe de Florentins, disperse l'armée milanaise qui assiégeait la forteresse de Scarperia, et pénètre dans la place sans perdre plus de vingt hommes[1]. Au siècle suivant, Silvestro Medici résiste avec courage à la tyrannie des nobles, en triomphe avec modération, se fait l'avocat des *ammoniti*[2] et les rétablit dans leurs droits politiques (1379). Une grande popularité reste attachée à son nom, ainsi qu'à celui de son fils Veri[3]. Arrive ensuite le second Jean de Médicis. Homme d'affaires de premier ordre et grand patriote, il devient le plus riche banquier de son temps, occupe toutes les grandes charges de l'État sans en rechercher aucune, est adoré du peuple, redouté des nobles, et fonde sa maison sur de si larges bases, qu'elle pourra, plusieurs siècles durant, dominer les tempêtes,

d'autres familles encore enrichirent leurs blasons de *palle*, mais ces *palle* ne furent pas de même couleur que les *palle* des Médicis. Telles furent les *palle* des degli Abati. Ces derniers prétendirent, au temps de Côme II, avoir trouvé ce blason en Grèce, ce qui fit dire aussi que les Médicis avaient une origine grecque.

1. Ammirat., *Ist. Fior.*, t. I, lib. I, p. 531.

2. On appelait *ammoniti* ou *avertis* ceux qui étaient accusés d'être attachés au parti gibelin, alors abhorré à Florence. Par le seul fait d'être classé parmi les *ammoniti*, on était exclu de toutes les charges publiques.

3. Razzi, *Vita di Silvestro de' Medici*, Fir., 1580; Ammirat. *Ist. Fior.*, t. I, lib. II, p. 716 et 717.

tout en pliant parfois devant l'orage[1]. Jean de Médicis avait aimé Masaccio et compris son génie. Le portrait de l'homme d'État se voyait dans une fresque peinte par le grand artiste sur la façade du cloître de l'église *del Carmine*[2]. Cette peinture, que l'on a malheureusement détruite, nous dirait si quelque lien de ressemblance ne rattachait pas Léon X à son illustre trisaïeul. Giovanni Medici, marié à Piccarda di Odoardo Bueri[3], en avait eu quatre fils : Antonio et Damiano, morts en bas-âge[4]; Côme, qui hérita de la popularité de son père ; Laurent, qui fit souche de grands-ducs pour le siècle suivant.

Côme avait quarante ans à la mort de Jean de Médicis[5]. Le charme et la fermeté de son caractère lui avaient gagné dès longtemps presque tous les cœurs. Deux fois déjà, en 1415 et 1417, il avait été prieur.

1. Né en 1360, Jean de Médicis figura trois fois parmi les prieurs de la ville, en 1402, en 1408 et en 1411 ; il fut nommé podestat de Pistoja en 1407, gonfalonier de Florence en 1421, et l'un des *Dix di balia* en 1423. Il combla de ses bienfaits la basilique de Saint-Laurent, qui, fondée par une pieuse matrone du nom de Giuliana et consacrée par saint Ambroise en 593, était en particulière vénération parmi les Florentins. Brunelleschi, sur l'ordre de Jean de Médicis, construisit la sacristie, qu'on appelle aujourd'hui l'*ancienne sacristie*. Giovanni Medici mourut le 20 février 1429. On lui fit de magnifiques funérailles, auxquelles assistèrent tous les magistrats de la ville et tous les ambassadeurs étrangers.

2. Cette fresque disparut lors de la restauration du cloître en 1612.

3. Piccarda mourut en 1432. Marsuppini a écrit son apologie, que l'on trouve à la Laurentienne.

4. L'un en 1398, l'autre en 1390.

5. Il était né en 1389.

Deux fois aussi, près du duc de Milan en 1420 et près du pape Martin V en 1426, il avait conduit à bien d'importantes ambassades. Les Florentins, qui s'étaient donnés à son père avec pleine confiance, l'acclamèrent avec enthousiasme, et il y eut, entre le peuple et lui, une alliance d'autant plus solide que chacune des parties se croyait libre de la rompre quand il lui plairait. L'envie, cependant, qui ne désarme jamais, suscita bientôt la défiance. En 1433, Côme connut le chemin de l'exil[1]; mais, au bout d'un an de disgrâce, il rentra triomphalement à Florence, et sa vie depuis lors ne fut plus qu'une suite ininterrompue de prospérités. Il y eut là comme un repos fécond de vingt ans, durant lequel ce qu'on est convenu d'appeler la république de Florence imprima aux lettres et aux arts un libre et définitif essor. Gemistus Pletho, Marcile Ficin, Constantin et Jean Lascaris, Démétrius Chalcondyle, Bessarion, George de Trébizonde, Ambrogio Traversari, Leonardo Bruni, Carlo Marsuppini, Poggio Bracciolini, Guarino de Vérone, Francesco Filelfo

1. Rinaldo degli Albizzi, à la tête d'un parti puissant, se rendit maître des élections et obtint contre les Médicis un décret de bannissement. Côme fut exilé à Padoue pour dix ans; Laurent, frère de Côme, fut exilé à Venise pour cinq ans. Côme et Laurent se réunirent à Venise, où ils vécurent pendant un an, entourés de la plus haute considération. Au bout de cette année, de nouvelles élections les rappelèrent à Florence, et Rinaldo fut à son tour forcé de quitter la ville. Michelozzo Michelozzi, qui avait accompagné Côme à Venise, fonda dans le monastère de Saint-George une bibliothèque que les Médicis enrichirent des plus précieux manuscrits.

Niccolò Niccoli, Tommaso Calandrino[1], Antonio Boccatelli : voilà, pour les lettres grecques et latines, quelques-uns des amis et des protégés de Côme. Voici ses préférés dans le domaine des arts : Masolino da Panicale, Fra Filippo Lippi, Masaccio, Brunelleschi, Michelozzo Michelozzi, Léon-Baptiste Alberti, Donatello, Ghiberti, Domenico Veneziano, Andrea del Castagno, Dello, Fra Angelico, Pietro della Francesca, Antonio Filarète, Benozzo Gozzoli, etc. Que de beaux noms, et que de belles œuvres ! Plaute et Quintilien complètement restituées[2] ; les trois premiers livres des *Argonautiques* de Valérius Flaccus découverts; Lucrèce, Silius Italicus, Columelle, Stace, Calphurnius, Pétrone, rendus à la lumière ; la langue grecque reprenant son prestige ; Strabon, Callimaque, Pindare, Oppien, Dion, Diodore de Sicile, Xénophon, trônant dans la Bibliothèque de Saint-Marc ; Platon prenant le pas sur Aristote, la philosophie de l'idéal triomphant de la philosophie positive, les jardins d'Académus se retrouvant dans les villas de Careggi et de Caffaggiolo ; les couvents, les églises, les palais, s'élevant, se complétant, s'ornant comme par enchantement de statues et de fresques : tel est ce que représente, dans l'histoire de l'esprit humain, le temps, j'allais dire le règne de Côme de Médicis, surnommé le *Père de la Patrie*[3]. Côme,

1. Il fut bibliothécaire de Saint-Marc et fonda, sous Nicolas V, la bibliothèque Vaticane.

2. On ne connaissait jusque-là que huit des comédies de Plaute.

3. On le nomme également Côme *l'Ancien*, pour le distinguer de

cependant, n'avait donné aux travaux de l'intelligence que les loisirs de sa vie. Ainsi que Jean, son père, il avait été avant tout un homme d'affaires et un politique. Il s'était dit que l'homme le plus riche du monde pouvait en être aussi l'arbitre, et il n'eut en effet qu'à jeter sa bourse dans la balance, pour la faire pencher en faveur de la maison d'York contre celle de Lancastre[1], et du côté des Vénitiens contre le roi de Naples d'abord, puis contre le duc de Milan ligué avec le roi de France. Côme de Médicis avait épousé Contessina, fille de Giovanni Bardi, et il en avait eu deux fils, Pierre et Jean, qu'il avait mariés à Lucrezia Tornabuoni[2] et à Ginevra degli Albizzi[3]. Pierre étant infirme de corps et faible

ceux des Médicis qui, sous le nom de Côme aussi, gouvernèrent Florence au siècle suivant avec le titre de grands-ducs.

1. Ce fut en 1460 et en 1461, à Northampton et à Mortimer's Cross, qu'Édouard IV, fils de Richard, duc d'York (*Rose blanche*), aidé des sommes énormes que lui prêta Côme de Médicis, défit Henri VI, de la maison de Lancastre (*Rose rouge*).

2. La sœur de Lucrèce Tornabuoni, Dianora, avait épousé Tommaso Soderini. Ces deux femmes appartenaient à une des plus anciennes familles de la Toscane. Le nom antique des Tornabuoni était Tornaquina, qui fut changé vers 1393 en celui de Tornabuoni. Lucrèce Tornabuoni, d'une très grande culture d'esprit, était poète et laissa des hymnes sacrées. C'est sous son impulsion que le Pucci composa *il Morgante*. Elle fonda, à San-Lorenzo, la chapelle de la Visitation et mourut le 28 mars 1482. Pierre avait dû épouser d'abord, en 1438, Gualdrada, fille de Francesco Guidi, comte de Poppi, souverain du Casentino. Côme craignit que ce mariage princier n'effarouchât les républicains de Florence et il y renonça.

3. Côme avait eu en outre un fils naturel du nom de Charles,

d'esprit, c'était sur Jean qu'il fondait l'espoir de sa race. Mais Jean mourut en 1463, et cette perte frappa Côme en plein cœur. « Cette maison est trop grande pour une famille si peu nombreuse », disait-il en se lamentant dans le vaste palais que lui avait construit Michelezzo[1]. Voyant venir la mort, il fit appeler sa femme, son fils et ses petits-fils, leur adressa ses dernières recommandations, et mourut le 17 août 1464, à l'âge de soixante-quinze ans, avec le calme d'un philosophe et la résignation d'un chrétien.

Pierre de Médicis, né en 1416, était âgé de quarante-huit ans à la mort de Côme. Il avait été prieur en 1448, ambassadeur près de Louis Sforza en 1450[2] et près des Vénitiens en 1454[3], gonfalonier en 1461[4], et s'était montré médiocre dans ces différentes charges. Héritier de l'autorité, mais non des talents de son père, il ne sut pas dominer les Florentins sans leur faire

dont il fit un très honnête homme. Charles était né d'une Circassienne que Côme avait achetée à Venise en 1427. Ce fut un érudit très versé dans l'antiquité et très préoccupé d'augmenter les collections de son père. Il fut élu chanoine de la métropole florentine en 1450. curé de Santa-Agata-in-Mugello et de San-Donato di Calanzano, abbé de San-Salvatore di Vejano, archiprêtre de Prato (1460), collecteur général et nonce pontifical en Toscane, clerc de la chambre et protonotaire apostolique. Il mourut le 29 mai 1492.

1. Le palais Médicis, depuis palais Riccardi.

2. Louis Sforza venait de prendre possession du duché de Milan.

3. Il s'agissait d'engager la république de Venise dans une ligue générale pour la tranquillité de l'Italie.

4. Pierre fut le dernier gonfalonier de sa race.

sentir la honte de cette domination. Côme soutenait de ses libéralités toute une armée de clients; Pierre s'en fit d'irréconciliables ennemis par son avarice. En 1466, il allait périr sous les coups d'une conspiration de palais, quand Luca Pitti, l'un des conjurés, dénonça ses complices[1]. Alors commença une période de fer et de sang dans l'histoire des Médicis. Les anciennes luttes entre Guelfes et Gibelins n'avaient pas fait plus de victimes qu'il n'en fallut pour consolider le principat d'une seule famille. Les plus beaux noms florentins furent proscrits. Le parti des exilés, trouvant des alliés chez les Vénitiens, se donna pour chef Bartolommeo Coleoni, tandis que le fils de Côme, soutenu par le roi de Naples et le duc de Milan, confia le commandement de ses troupes au duc d'Urbin Frédéric de Montefeltro. Les deux armées se rencontrèrent à Molinella, le 25 juillet 1467, et la victoire décida en faveur des Médicis. A dater de ce triomphe, Pierre, podagre et goutteux, fut au pouvoir de ses partisans, qui, par leur rapacité, lui firent regretter

1. L'âme de la conjuration était Diotisalvi Nerone, homme taré, qui avait passé sa vie à pêcher en eau trouble au milieu de toutes les révolutions, et que Côme, en mourant, avait eu l'imprudence de recommander à son fils. Nerone capta la confiance de Pierre et devint son conseiller intime; puis il aspira à prendre sa place et ourdit contre lui une conspiration. Ses principaux complices étaient Luca Pitti, âme basse et démesurément ambitieuse, qui aspirait aussi au souverain pouvoir, Niccolò Soderini, qui conspirait par amour de la république, et Agnolo Acciajuoli, qui obéissait à des haines particulières.

ses ennemis. Il voulait rappeler ces derniers, afin de les opposer à ses amis, quand la mort le surprit le 3 décembre 1469. Cet événement fut une délivrance aussi bien pour les Florentins que pour lui[1]. La tranquillité, du reste, ne fut pas troublée. Les vieux républicains étaient tous tués ou bannis, et la génération nouvelle, façonnée au joug, ne demandait plus qu'un maître. Laurent, fils aîné de Pierre, se présenta. Il n'avait que vingt ans, et n'en fut pas moins acclamé[2].

Laurent de Médicis était né le 1er janvier 1448[3]. La pauvreté du sang paternel lui avait été transmise et l'avait marqué, dès sa naissance, pour une mort prématurée. Sa mère, comme dédommagement, l'avait doué d'une remarquable intelligence, lui avait légué le don de la poésie, l'amour de la science, le goût des arts. Enfin, le génie des grandes affaires, qui avait fait de Côme, son aïeul, un des grands politiques de son temps, avait sauté d'une génération pour se fixer

1. Si l'on veut connaître Pierre de Médicis, il faut regarder, au Bargello de Florence, l'admirable buste en marbre exécuté par Mino de Fiesole. Le buste de Lucrezia Tornabuoni, dû également à Mino, se trouve aussi au Bargello.

2. Soderini, qui avait épousé une sœur de Pierre, décida de la fortune de Laurent. Ce fut lui qui persuada aux Florentins que le salut de l'État dépendait de la conservation des Médicis.

3. Son frère Julien était de cinq ans plus jeune. Laurent avait en outre deux sœurs : Bianca, mariée à Guglielmo de' Pazzi, le seul des Pazzi qui resta fidèle aux Médicis, et Nannina, mariée à Bernardo Ruccellai. Pierre de Médicis avait eu, de plus, une fille naturelle, Maria, qui épousa Lionello de' Rossi, et qui fut la mère du cardinal de' Rossi.

en lui. Gentile d'Urbino, chargé de sa première éducation, disposa son âme à la dévotion[1]. Landino lui enseigna la rhétorique[2]. Argyropile en voulut faire un péripatétitien, mais Marsile Ficin le gagna définitivement à l'Académie. Très jeune encore, il visita les principales cours de l'Italie et se concilia l'amitié des princes. Il rencontra à Pise Frédéric d'Aragon en 1465[3]. L'année suivante il se rendit à Rome et plut à Paul II, dont la faveur n'était pas facile à gagner. De retour à Florence, il déjoua la conspiration de Luca Pitti; le roi de Naples lui écrivit à cette occasion une lettre pleine des témoignages d'une vive admiration. Dans Florence pacifiée, la chevalerie, la poésie et l'amour se partagèrent alors les loisirs des deux fils de Pierre de Médicis. *La Giostra di Lorenzo* de Luca Pulci et *la Giostra di Giuliano* d'Ange Politien célèbrent deux tournois fameux dans lesquels, à quelques jours de distance, Laurent et Julien furent proclamés vainqueurs[4]. Laurent était

1. Gentile d'Urbino devint plus tard évêque d'Arezzo.

2. Cristoforo Landino avait été nommé par les magistrats de Florence, en 1457, professeur public de rhétorique et de poésie.

3. Frédéric d'Aragon, fils du roi de Naples Ferdinand, monta sur le trône après la mort de son frère aîné Alphonse et de son neveu Frédéric. En 1465, il se rendait à Milan pour y chercher Hippolyte Sforza, qui devait épouser son frère Alphonse.

4. Le tournoi dans lequel Laurent fut vainqueur eut lieu le 7 février 1468 :

L'anno correva mille quattro cento
Et sessant' octo dall' incarnazione

dans sa vingtième année[1]. Il rencontre une femme jeune et belle et lui consacre ses premiers vers. Elle meurt, et, pour chanter les grâces de sa personne aussi bien que les perfections de son âme, les *canzoni* succèdent aux sonnets. Cependant il ne la nomme pas, et, sans l'indiscrétion de Verini, de Politien et de Valori, on ne saurait pas qu'il s'agit de Lucrezia Donati[2]. Un pareil amour n'était pas de nature à détourner des affaires sérieuses un politique qui n'était poète qu'à ses moments perdus, et, au mois de juin de l'année 1469, Laurent épousa Clarice Orsini. Le cœur ne fut pour rien dans cette affaire : les Médicis cédèrent à l'attraction d'un des plus grands noms de Rome; les Orsini se laissèrent tenter par la fortune la plus considérable de la Péninsule[3].

Laurent de Médicis était à peine en possession du pouvoir, que le parti des exilés essaie de se redresser contre lui. Bernardo Nardi reprend Prato en 1470; mais

Et ordinossi per mezzo gennaio
Ma il settimo dì fessi di febrajo.
(*Giostr. di Lor.*)

Cette fête fut donnée au palais Santa-Croce et coûta à Laurent dix mille florins. Laurent combattit contre Carlo Borromei, Braccio de' Medici, Carlo da Forme et Benedetto Salutati.

1. Quant à Julien, il n'avait alors que quinze ans.

2. Ugolino Verini a consacré un poème élégiaque en vers latins à Lucrezia Donati ; Politien l'a célébrée sous le nom de Lucrezia ; Valori dit qu'elle descendait de Curtio Donati.

3. Clarice était fille de Jacopo Orsini. Elle mourut en 1488. Son frère, Rinaldo Orsini, fut archevêque de Florence et eut pour successeur Côme Pazzi, fils de Bianca Medici et neveu de Laurent.

Cesare Petrucci et Giorgio Ginori ont facilement raison de cet acte de rébellion, que le malheureux Nardi paie aussitôt de sa tête. L'année suivante (1471), Sixte IV est élu pape et Laurent s'empresse d'aller le complimenter à Rome. Il est nommé trésorier pontifical, les sources d'alun de la Tolfa lui sont données et il acquiert à vil prix les joyaux réunis au Vatican par Paul II ; mais Sixte IV affecte de ne voir en lui qu'un marchand et lui refuse la pourpre, qu'il sollicitait pour Julien. Une haine implacable surgit alors entre les Médicis et les della Rovere. En 1472, le sac de Volterre suscite de nouveaux ennemis à Laurent[1]. Quelques années après, les Pazzi proposent au pape et aux neveux du pape, Pierre et Jérôme Riario, de confondre leurs griefs et de s'unir pour en tirer vengeance[2]. La conjuration éclate en plein dôme de Florence, pendant l'office divin, le 26 avril 1478, avec la complicité de l'archevêque Salviati. Au moment de l'élévation, les conjurés se précipitent sur les Médicis, tuent Julien, mais ne font que blesser Laurent, qui parvient à s'échapper[3].

1. La ville de Volterre se prétendit lésée dans ses droits par le privilège accordé aux Médicis sur les solfatares d'alun et se révolta. Elle fut assiégée, capitula, ouvrit ses portes, et, contre la foi jurée, fut mise à sac par ordre de Laurent de Médicis. Cette manière de triompher de ses ennemis et de s'en venger au prix d'un parjure fit partie de l'héritage politique que Laurent légua à Léon X.

2. On a dit que Laurent de Médicis avait injustement empêché les Pazzi de recueillir un héritage qui leur venait des Borromées, afin de s'opposer à l'agrandissement de leur fortune et d'éviter qu'ils renouvelassent ce qu'avaient tenté jadis les Albizzi.

3. Le condottiere pontifical Montesecco, à qui avait été confié le

Florence aussitôt prend les armes, et les assassins, traqués comme des fauves, sont impitoyablement massacrés. Presque en même temps, Sixte IV, comme pour affirmer sa complicité, lance une bulle contre l'État florentin et s'allie au roi de Naples pour envahir la Toscane. Laurent voit d'un œil sûr l'imminence du péril, et, par un trait de génie, le conjure. Il court à Naples, se livre lui-même à un ennemi qui faisait profession de grandeur d'âme, et le place ainsi dans l'alternative de triompher sans honneur ou de se couvrir de gloire en lui ouvrant les bras. Le roi de Naples, en effet, reçut Laurent avec les plus grands honneurs. Il l'entendit avec admiration dépeindre l'état politique de la malheureuse Italie, et voulut avoir désormais pour allié celui dont la veille encore il méditait la perte. Sixte IV, à la nouvelle de ce revirement, fut épouvanté, et, voyant d'un autre côté les Turcs qui menaçaient la Péninsule, il fit la paix avec Laurent. La conjuration des Pazzi eut de désastreux effets pour ce qui restait des libertés publiques à Florence. Les ennemis des Médicis furent enfermés dans la forteresse de Volterre, tandis qu'aux seuls partisans de Laurent fut restreint le droit de suffrage. L'omnipotence de Laurent fut dès lors incontestée. Fondée sur la terreur, elle s'appuyait aussi sur une sorte d'idolâtrie populaire. Le des-

meurtre de Laurent, fut saisi d'horreur en présence de cet homicide sacrilège et refusa l'entreprise. Il ne la paya pas moins de sa vie. Ce fut Maffei, frère de l'historien Raffaele de Volterre, qui fut chargé de tuer Laurent et qui le manqua.

potisme régnait sous le masque de la république; au nom de la liberté, tous les droits étaient confisqués, et le peuple, qui se paie de mots sans comprendre les choses, acclamait avec enthousiasme le maître qui l'avait enchaîné.

Laurent, d'ailleurs, sut couvrir de fleurs le joug sous lequel il avait courbé ses compatriotes. Florence était devenue, grâce à lui, le centre littéraire de l'Europe. Poète et savant lui-même, il eut avec lui les savants et les poètes. Passionné pour les arts, les artistes aussi l'eurent en grande affection. Au lieu du classique *panem et circenses*, il donna au peuple des fêtes, où brillèrent l'esprit et le goût. « Son génie, si vigoureux et si flexible, dit Pic de la Mirandole, semblait avoir été formé pour réussir dans tous les genres. » Les *Sonnets*[1], les *Selve d'amore*[2], l'*Ambra*[3], la *Caccia col falcone*[4], les *Orazioni e Laude*[5], l'*Altercazione*[6], la *Nencia da Barberino*[7], la *Rappresentazione di*

1. Les *sonnets* de Laurent de Médicis, mêlés de *canzoni* et de *sestine*, sont tous consacrés à l'amour.

2. Poème en octaves rimées, qui fut imité par Benivieni, Serafino d'Aquila, Politien, Lodovico Martelli, etc.

3. *Ambra* est le nom d'une petite île formée par la rivière d'Ambro, près de la maison de Laurent, à Poggio a Cajano. La destruction de cette résidence par un débordement de l'Ambro forme le sujet du poème.

4. Poème sur la chasse au faucon.

5. Poésies sacrées.

6. Poème philosophique dans lequel Laurent développe les dogmes de la philosophie platonicienne.

7. Aussitôt imitée par Luigi Pulci, dans la *Beca di Dicomano*.

S. Giovanni e S. Paolo[1], les *Beoni*[2], les *Canti carnascialeschi* et les *Canzoni a ballo*[3], le mettent dans tous les genres au premier rang des poètes contemporains, et lui ont valu d'être compté par le Castiglione parmi les créateurs de la langue italienne. Et quel beau cycle d'humanistes autour de lui rassemblé, quel effort pour renouer partout la tradition, quel rayonnement de l'antiquité sur cette aurore du monde moderne! Politien traduit l'*Iliade* en hexamètres latins, corrige et commente Catulle, Properce, Ovide, Suétone, Stace, Pline le Jeune et Quintilien. Domitio Calderino, Bartolommeo Pontio et Lancelotto en font autant pour Martial, Perse et Columelle. Emmanuel Chrysoloras, Argyropile, Marullus[4] et Démétrius Chalcon-

1. Forme plus décente des anciens *mystères*. Cette sorte de pièce fut composée par Laurent et représentée par ses propres enfants, à l'occasion du mariage de Maddalena, sa fille, avec Francesco Cibo, neveu du pape Innocent VIII. Cette tentative pour sortir le drame de l'état de barbarie où il se trouvait encore fut aussitôt poursuivie par Feo Belcari, par Bernardo Pulci et sa femme Madonna Antonia de' Tanini, par Bernardo Accolti (dans son drame de *Virginia* dont le sujet est emprunté à Boccace), par Trissino (dans la *Sofonisba*) et par Giovanni Ruccellai (dans la *Rosmunda*). Quant à Politien, il inaugura le drame lyrique dans son *Orfeo*.

2. Satire de l'ivrognerie, une des premières productions en ce genre de la langue italienne. Ce modèle fut surpassé par les poésies analogues de Berni, de Nelli, de Bentivoglio et d'Arioste.

3. Ces poèmes souvent licencieux, récités et chantés en pleine rue avec accompagnement de danses, montrent à quel point Laurent de Médicis se mêlait aux divertissements populaires et combien il avait à cœur de les diriger.

4. Marullus, un des favoris de Laurent, épousa Alessandra

dyle, s'efforcent de vulgariser la langue grecque. Leonardo Aretino et Marsile Ficin traduisent en latin Platon, Xénophon et Plutarque. Grâce à Bernardo Cennini, l'imprimerie s'établit à Florence[1] : les œuvres de Virgile, avec les commentaires de Servius, sont publiées en 1472; viennent presque aussitôt les *Disputationes camaldulenses* de Cristoforo Landino[2], qui publie aussi les œuvres d'Horace en 1483[3], tandis que Chalcondyle et Cretensis s'attachent à Homère, dont la première édition, dédiée à Pierre de Médicis, fils de Laurent, paraît en 1488. Laurent réunit à grands frais des médailles et des inscriptions, confie à Politien le soin de classer toutes ses collections, et, pour les compléter, fait fouiller la Péninsule, la Grèce et l'Orient par des savants tels que Hieronimo Donato, Ermolao Barbaro, Paolo Cortesi, Jean Lascaris, etc. Il confie la garde des sceaux de la république à Bartolommeo Scala, digne successeur des Benedetto Accolti, des Poggio Bracciolini, des Carlo Marsuppini, des Leonardo Aretino et des Coluccio Salutati[4]. Luca Signorelli, Sandro Botticelli, Dome-

Scala, renommée pour sa science. Alessandra était aimée de Politien. De là vinrent les querelles entre ces deux savants.

1. Bernardo Cennini, orfèvre florentin, fut assisté de ses deux fils, Domenico et Pietro.

2. Ces dissertations critiques sur les ouvrages de Virgile furent dédiées à Frédéric de Montefeltro, duc d'Urbin.

3. Politien joignit à cette édition une ode en l'honneur d'Horace.

4. Coluccio Salutati, que Poggio nomme « le père commun et le

nico Ghirlandajo, Cosimo Rosselli, Filippino Lippi, Francesco d'Agnolo, Donatello, Verrocchio, Benedetto da Majano, Mino de Fiesole, Antonio Pollajuolo, Baccio Pintelli, Léon-Baptiste Alberti, Giuliano da San-Gallo[1], sont ses peintres, ses sculpteurs et ses architectes de prédilection.

A la fin de sa vie, Laurent de Médicis avait conquis un tel renom de sagesse et d'habileté, qu'on le regardait comme l'arbitre de toutes les grandes affaires de la Péninsule. La paix de Bagnolo, qui sauva la maison d'Este en 1484, fut son œuvre ; le roi de Naples, menacé par les barons insoumis, lui dut en 1486 la pacification de ses États; et Boccolino dei Gozzoni qui, révolté contre Innocent VIII, allait ouvrir la marche d'Ancône aux Turcs en 1487, fut ramené par lui dans le devoir. Cependant, à cette grande situation politique il préférait les lettres, les arts, la philosophie, et il feignit de vouloir se démettre de la toute-pnissance; mais les Florentins voyaient en lui la sauvegarde des intérêts matériels dont ils étaient esclaves désormais, et si quelques républicains osaient encore lever la tête, le peuple aussitôt se précipitait contre eux. En 1481, un certain Frescobaldi tente de tuer Laurent, et il est

maître de tous les savants », avait été secrétaire de la république au commencement du xve siècle.

1. Laurent de Médicis, tout en aimant et en protégeant Baccio Pintelli et Léon-Baptiste Alberti, n'employa guère que Giuliano da San-Gallo, auquel il fit faire le couvent des Augustins, en dehors de la porte San-Gallo, et la villa de Poggio a Cajano.

impitoyablement massacré. Baldinotto Baldinotti renouvelle cette tentative en 1485, et son sort est le même. Laurent de Médicis fut à la fois un grand oppresseur et un grand corrupteur; mais ce qui plaidera toujours pour lui, c'est que son règne fut pour Florence un temps de prospérité sans pareille et d'incomparable splendeur. Le gouvernement absolu n'était-il pas devenu celui qui convenait le mieux dès lors aux Florentins? Sur le point de mourir, Laurent fit appeler Savonarole; mais, dès que le moine lui parla de donner au peuple la liberté, il lui tourna le dos comme à un utopiste, et l'événement bientôt lui donna raison. Laurent le Magnifique mourut le 8 avril 1494, âgé seulement de quarante-quatre ans, dans cette résidence de Cargegi où, trente années auparavant, était mort aussi Côme, son illustre aïeul. Son fils Pierre, incapable de porter le fardeau du pouvoir, fut forcé de fuir devant la révolution triomphante; et, quatre ans après, Savonarole, abandonné à son tour par ce même peuple qui l'avait acclamé, paya de sa vie la généreuse tentative qu'il avait faite contre l'impossible... Laurent le Magnifique avait eu de Clarice Orsini sept enfants : Pierre, né en 1471, qui épousa en 1487 Alphonsine Orsini et succéda à Laurent en 1494; Louise, qui avait été fiancée à son cousin Jean de Médicis[1]; Madeleine, mariée en 1487 à Francesco Cibo; Lucrèce, mariée à Jacopo Sal-

1. Jean de Médicis fut le père de Giovanni *delle Bande Nere*. Son aïeul avait été Laurent, frère de Côme l'Ancien, surnommé le *Père de la Patrie*.

viati; Julien, marié en 1515 à Philiberte de Savoie[1]; Contessina, mariée à Pierre Ridolfi; Jean, qui fut Léon X.

Tel avait été le père et tels avaient été les aïeux de Léon X, hommes de Renaissance s'il en fut, tous inféodés aux lettres et aux arts. Pas un des savants de leur temps qu'ils n'eussent protégé, pas un artiste qu'ils n'eussent patronné. Les plus beaux monuments et les plus belles œuvres en tout genre parlaient d'eux partout et avec éloquence. L'église de San-Lorenzo, qu'ils avaient adoptée, était devenue pour eux comme une nécropole. Jean de Médicis, le vrai chef de la famille au début du XVe siècle, y a son tombeau, monument plein de charme et de simplicité, tout imprégné des grâces dont les *quattrocentisti* florentins paraient modestement la mort. Deux génies déploient un cartel au milieu d'un élégant sarcophage, et nous y font lire cette inscription :

COSMVS ET LAVRENTIVS DE MEDICIS. V. CL.
IOHANNES AVERARDI. F. ET PICARDAE ADOVA
RDI. F. CARISSIMIS PARENTIBVS HOC SEPVLCHRVM
FACIVNDVM CURARVNT OBIIT AVTEM IOHAN
NIS. X. KL. MARTIAS. M. CCCC. XX. VIII. PICARDA VERO
XIII KL. MAIAS QUINQVENNIO POST E VITA MIGRAVIT.

Sur le couvercle de ce même sarcophage, deux autres génies portent les six *palle*, entourées d'une cou-

1. Julien mourut le 17 mars 1516, à trente-sept ans. C'est lui dont Michel-Ange a sculpté le tombeau (v. à la p. 215 du présent volume).

ronne d'immortelles. Sur les côtés, enfin, des têtes de chérubins planent, au-dessus de beaux enfants, qui soutiennent des guirlandes de fleurs et de fruits. — Non loin de Jean, Côme l'Ancien, le *Père de la Patrie*, est humblement couché dans les souterrains de l'église, avec ces seuls mots pour épitaphe :

PETRVS.MEDICES.
PATRI
FACIENDVM.CVRAVIT [1].

L'inscription suivante, encastrée dans le pavement de l'église et encadrée d'une rosace en mosaïque, répond à l'endroit de la crypte où se trouve le tombeau :

COSMVS MEDICES
HIC SITVS EST
DECRETO PVBLICO
PATER PATRIAE
—
VIXIT
ANNOS LXXV
MENSES III
DIES XX
—

— Voici, dans l'ancienne sacristie, les acanthes si vigoureusement ciselées par Verrocchio qui enlacent de leurs nervures et de leurs feuillages l'urne funèbre où reposent côte à côte Pierre et Jean, fils de Côme, dont

1. Sur une des parois latérales de cette tombe est sculptée une croix à triple bras, et sur l'autre paroi sont les six *palle*. Sur la boule médiane sont les trois lis concédés par Louis XI à Pierre de Médicis, fils de Côme.

les noms sont gravés à l'intérieur d'une couronne simplement posée au milieu du sarcophage :

PETRO
ET IOHANNI DE
MEDICIS
COSMI.P.P.F.
H.M.H.N.S.

On lit en outre à la base du monument :

LAVRENT.ET.IVL.PETRI.F.
POSVER.
PATRI PATRVOQ.
MCCCC.LXXII.
PET.VIX.AN.LIII.M.V.D.XV.
IOHAN.AN.XLII.M.IIII.D.XXVIII.

En consacrant cet admirable mausolée à la mémoire de leur père et de leur oncle, Laurent le Magnifique et son frère Julien ont attaché leurs noms à l'un des plus beaux bronzes de la Renaissance florentine.— Quant à Laurent lui-même, le dernier des grands Médicis et le plus grand des grands de sa race, il repose obscurément dans les cryptes de l'église. Les révolutions et les invasions survinrent au lendemain de sa mort et ne permirent pas à ses fils de lui élever immédiatement un tombeau. Plus tard, les nouveaux morts, quelque petits qu'ils fussent, passèrent avant les anciens, quelque grands qu'ils eussent été. Après les terribles secousses de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe, tous les souvenirs dignes d'être conservés s'effacèrent. Michel-Ange dut élever

des mausolées à de médiocres personnages. Le Jour et la Nuit, l'Aurore et le Crépuscule, se couchèrent avec une inconsolable tristesse sous les statues de Julien, fils de Laurent le Magnifique, et de Laurent, fils de Pierre. Des monuments somptueux et vides d'émotion s'élevèrent avec emphase en l'honneur des premiers grands-ducs de Toscane. Pour Laurent *le Magnifique* et pour Côme *Père de la patrie*, rien dans l'intérieur de l'église, rien dans l'ancienne ni dans la nouvelle sacristie, rien dans la chapelle mortuaire des Médicis[1]. Le père et le bisaïeul de Léon X attendent encore et attendront à jamais des mausolées dignes d'eux.

Pour bien voir un homme, il est bon, nous l'avons dit, d'avoir passé préalablement en revue ses ascendants; pour bien pénétrer son esprit, il importe de s'être familiarisé avec le génie de sa race. Et il en est de la personne physique comme de l'être moral. Le portrait de l'individu s'éclaire des portraits de ses ancêtres. Avant donc de regarder le portrait du plus important des Médicis au commencement du XVIe siècle, il est bon d'avoir vu les portraits des Médicis du XVe. Les maîtres aux peintures desquels nous devons de connaître ces personnages ont rendu à l'art en même temps qu'à l'histoire un signalé service. Tel avait été Masaccio au temps de Jean de Médicis; tels furent

1. On est heureux d'ailleurs de ne pas voir leurs tombeaux dans cette grande chapelle, si tristement et si durement revêtue des plus précieuses matières.

Sandro Botticelli et Filippino Lippi, qui, sous Pierre et sous Laurent le Magnifique, dans deux tableaux représentant l'*Adoration des Mages*, nous permettent d'embrasser du même regard les principaux Médicis dont nous venons de rappeler les noms et dont nous voudrions évoquer aussi l'image, pour en faire comme un frontispice à l'iconographie de Léon X.

Masaccio, nous l'avons dit, avait introduit le portrait de Jean de Médicis dans une fresque peinte sur la façade du cloître *del Carmine*. Cette fresque rappelait la consécration de l'église attenant à ce cloître. Elle a malheureusement été détruite lors de la restauration de 1652, et les destructeurs ont ignoré sans doute qu'ils mettaient à néant un document historique du plus sérieux intérêt. On en est donc réduit aux conjectures sur ce que fut au physique la sympathique figure de Jean de Médicis.

L'*Adoration des Mages* de Sandro Botticelli faillit avoir le même sort que la fresque de Masaccio. Elle avait été placée à Santa-Maria-Novella, à gauche de la porte principale de l'église, à l'endroit même où les Attavanti élevèrent leur autel vers le milieu du XVIe siècle. Elle disparut alors, et, durant plus de deux cent cinquante ans, on la crut perdue. Comme Vasari la décrit avec détails et en parle avec admiration, tous ses annotateurs déplorèrent une aussi grande perte. Heureusement l'œuvre du maître florentin n'était qu'égarée, ou plutôt elle n'avait été que débaptisée, et, depuis plus de deux siècles, on la regardait sans la re-

connaître. Elle était passée, au milieu du XVIe siècle, de l'église Santa-Maria-Novella dans la résidence ducale de *Poggio imperiale*, et en avait été tirée en 1796 pour être placée dans la galerie des Offices, où l'on en faisait honneur à Domenico Ghirlandajo. Ce fut M. Carlo Pini, le savant directeur de la galerie de Florence, qui, de nos jours seulement, l'a rendue à son véritable auteur, en signalant les portraits de Côme, de Pierre, de Laurent et de Julien de Médicis[1].

Le vieillard qui, prosterné devant le groupe divin, baise avec émotion le pied du *Bambino*, est Côme de Médicis. Il est vêtu d'une robe rouge et d'un manteau noir tout chamarré d'or. La tête est nue; les cheveux, presque blancs, sont coupés ras. Le visage est vivant et parlant. Toute la figure a grand air. Si l'on en croit les panégyristes, Côme, dans sa jeunesse, avait été fort beau. L'âge lui avait fait gagner en noblesse ce que les années lui avaient fait perdre en agréments. Dans les dernières années de sa vie, son air vénérable commandait le respect et l'admiration. Voici les vers de Bartolommeo Scala sur un de ses portraits :

Quæ vera est Cosmi facies, haud vera videtur;
Dissimiles adeo longa senecta facit :
Talis erat quondam, quem nunc perfectior ætas
Ex homine incœpit fingere velle deum[2].

Le portrait placé par Botticelli dans son *Adoration des*

1. Voir la note 1 de la page 116 du tome V du Vasari de Le Monnier. Firenze, 1849.

2. *Carm. illustr. poet. ital.*, vol. VIII, p. 348.

Mages répond à ce signalement. Il n'a pu être fait, cependant, que de seconde main. Sandro, né en 1447, n'avait que dix-sept ans en 1464, à la mort de Côme. Il avait pu voir ce grand et imposant vieillard, mais il n'avait pu être mis à même de faire son portrait. L'*Adoration des Mages* est déjà l'œuvre d'un maître, et ne put être peinte que bien après la mort de Côme. Sandro Botticelli se servit alors de quelque ancien portrait, et sans doute aussi du beau médaillon de bronze consacrant le titre de *Père de la Patrie*, que les Florentins, dans leur douleur, décernèrent à Côme après l'avoir perdu. Cette médaille paraît avoir été faite en présence de la mort. Avec un art exquis, le sculpteur a tenté de faire revivre ce qui déjà n'existait plus ; mais, sous les apparences de la vie, on sent quelque chose d'éternellement reposé. La tête, de profil à gauche, est coiffée de la barrette. Le front, sillonné de rides, est plat, plutôt rentrant que bombé. Les traits sont fins et expressifs, réguliers encore, malgré les déformations causées par la vieillesse. L'œil semble se rouvrir et le regard venir d'outre tombe. Le nez est aquilin et tombant, la bouche grave, le menton accentué. Les joues sont creuses et ravagées par l'âge. On lit autour de ce portrait : COMUS MEDICES DECRETO PUBLICO PATER PATRIÆ. Au revers, une femme drapée représente Florence; elle tient de la main gauche une branche d'olivier, et, de la main droite tendue en avant, présente une patère. Les mots suivants accompagnent cette figure : PAX LIBERTASQVE PVBLICA FLORENTIA. Toujours la liberté! Plus la chose

est morte, plus le mot retentit... Le portrait peint par Sandro Botticelli est conforme au portrait sculpté sur cette médaille. Le peintre, seulement, usant de son droit, a quelque peu idéalisé son modèle. En confondant le vieux Côme avec le plus important des rois Mages, il l'a fait revivre dans les hautes régions du panégyrique religieux.

Pierre de Médicis, fils de Côme l'Ancien, est agenouillé sur le premier plan du tableau. Sa tête est nue; ses cheveux noirs sont relevés en toupet au sommet du front, et il est vêtu d'un long manteau rouge doublé d'hermine. Vu presque de dos, il tourne la tête à droite vers son frère Jean, de trois ans plus jeune que lui [1], et se montre ainsi de profil perdu. Vasari se porte garant du portrait de Jean et ne dit mot de celui de Pierre; mais on a, pour contrôler ce dernier portrait, le buste de Mino de Fiesole. La vraisemblance historique plaide d'ailleurs en faveur de la présence de Pierre de Médicis dans le tableau de Sandro Botticelli.

Laurent de Médicis lui-même, dans le tableau de Sandro, n'est pas mentionné par Vasari. L'érudition moderne le désigne, cependant, comme se tenant debout à la droite de son oncle Jean. Il est là très jeune

1. Giovanni, second fils de Côme, était né en 1419. Il épousa Maria Ginevra, fille de Niccolò degli Albizzi, et mourut à quarante-quatre ans, en 1463. Dans le tableau de Botticelli, on le voit agenouillé, tête nue aussi et vêtu d'une robe blanche. Il paraît être beaucoup plus jeune que son frère Pierre, qui pourtant, né en 1416, n'était que de trois ans plus âgé.

encore, puisque, du vivant de son grand-père Côme, il avait atteint tout au plus sa seizième année. Le peintre, il est vrai, en a pris à son aise avec les relations d'âge et de dates. Laurent représenterait ici un jeune homme d'environ vingt ans. Il est de profil à gauche, vêtu de rose et de noir. La tête, coiffée d'une abondante chevelure noire, reproduit, avec de très flatteuses atténuations, les traits énergiques et irréguliers, si bien caractérisés sur les médailles. Rapprochez notamment du tableau de Botticelli le relief du *Médailleur à la tenaille*[1]. Cette médaille a été faite sans doute à l'occasion du tournoi de 1468. Elle reproduit le Laurent décrit par Valerinus, jeune, passionné pour l'équitation, pour la chasse, pour les brillantes passes d'armes. Sa taille élevée et sa robuste ossature donnaient à son extérieur l'apparence de la force plutôt que de la grâce. Sa contenance avait de la dignité, ses manières trahissaient la magnanimité de son caractère... C'est le panégyriste qui parle... Le Laurent du médailleur et celui du peintre ont donc à peu près le même âge, et, comme ressemblance, ils concordent aussi. La figure peinte par Sandro n'est pas non plus en trop flagrant désaccord avec les autres médailles. Voyez entre autres la médaille de Niccolò

1. Peut-être ce sculpteur s'appelait-il Tanagli. « M. G. Campani fait remarquer, à propos de la *tenaille* (en italien *tanaglia*) qui est figurée au-dessous du buste de Laurent, qu'il y a encore, à Florence, des orfèvres du nom de Tanagli. » (Voir *les Médailleurs italiens des* XVe *et* XVIe *siècles*, par M. Armand, p. 29.)

Fiorentino : la tête coiffée de longs cheveux ne rappelle-t-elle pas également la figure introduite dans l'*Adoration des Mages ?* L'os frontal, de même que chez Côme, est puissant, tourmenté dans sa ligne, fouillé, sinueux et comme creusé en son milieu. L'œil clair et vif n'est pas sans beauté. La bouche est grande, et la lèvre inférieure est proéminente. La charpente des joues est massive, le maxillaire très saillant, le menton bizarrement accentué; mais on remarque, en dépit de toutes ces irrégularités, beaucoup d'esprit, de finesse et de mobilité dans la physionomie. On reconnaît le petit-fils de Côme, un vrai Médicis, auquel une Tornabuoni a en outre imprimé sa marque[1]. Les mêmes traits caractéristiques se retrouvent encore sur la médaille qu'Antonio Pollajuolo a exécutée à l'occasion de la conjuration des Pazzi[2], ainsi que sur une autre médaille apologétique, au revers de laquelle on lit cette inscription écrite au milieu d'une couronne

1. On lit autour de ce buste : MAGNVS LAVRENTIVS MEDICES. Au revers, une femme représentant Florence est assise à l'ombre d'un laurier. Elle tient de sa main droite une branche de trois lis. Ce sont les lis de la maison de France que Louis XI venait de concéder aux Médicis. De sa main gauche elle retient d'autres fleurs éparses sur ses genoux. On lit comme exergue à ce revers : TVTELA PATRIAE — FLORENTIA. OP. NI. F. S. (*Opus Nicolai Florentini sculptoris.*)

2. La tête de Laurent est posée sur une estrade qui représente l'autel de Santa-Maria-del-Fiore. Au bas se joue le drame même de la conjuration, où l'on voit Laurent qui échappe aux poignards des assassins. Comme exergue : LAVRENTIVS MEDICES. — SALVS PVBLICA. Et au bas : OP. NI. F. S.

de lauriers : VT LAVRVS SEMPER LAVRENTI FAMA VIVEBIT : « Ainsi que le laurier, la renommée de Laurent vivra toujours. »

Au revers de la médaille consacrée par Pollajuolo au drame qui eut pour théâtre le dôme de Florence, on voit la tête de Julien de Médicis, et on la peut comparer aussi avec le portrait de Julien, que Vasari signale très explicitement dans l'*Adoration des Mages* de Sandro Botticelli. Julien, dans ce tableau, est de profil à droite. Vêtu d'une robe blanche et d'un manteau bleu d'azur, il se tient debout derrière Côme. Sa tête, jeune et très séduisante, est coiffée d'un chapeau de drap d'or à double visière, d'où s'échappe une longue chevelure qui tombe jusque sur le col. C'est bien le beau jeune homme dont parle l'histoire, élégant, ami du plaisir, aimé des femmes. La médaille de Pollajuolo, cependant, est beaucoup moins flatteuse que la peinture de Botticelli[1].

1. Dans la médaille de Pollajuolo, la tête de Julien est placée sur l'autel comme celle de Laurent. On voit, au bas aussi, un épisode de la conjuration des Pazzi, avec le meurtre de Julien. On lit comme exergue : IVLIANVS. MEDICE. LVCTVS. PVBLICVS. D'un côté, Pollajuolo célèbre encore les Médicis comme symbole du salut public à Florence ; de l'autre, il proclame un deuil également public. — Dans le tableau de Botticelli, on remarque à droite le portrait même du peintre. : le personnage est debout, vêtu d'un manteau jaune. Si Litta ne parle pas de ce tableau et n'en cite pas les portraits, c'est que la peinture de Botticelli n'a été retrouvée que longtemps après la publication du fascicule concernant les Médicis. Ce fascicule (*Medici di Firenze, Fasciculo XVII, Milano MDCCCXXIX*) a été publié en 1829, et c'est au moins vingt-cinq ans plus tard que

Il y a, entre tous ces Médicis, un air de famille dont il importe de se bien pénétrer. Il est bon de vivre un moment au milieu d'eux, avant d'étudier les portraits de Léon X. On ne saurait regarder trop attentivement ces figures robustes, ces têtes aux bosses puissantes, aux traits fortement accusés, ayant entre elles certaines analogies, certains caractères de race qu'il faudra retenir et que nous retrouverons difficilement dans Léon X. Le fils de Julien, qui sera Clément VII, serait plus dans son centre s'il était mêlé aux Médicis de Botticelli, que le fils de Laurent qui sera Léon X.

L'*Adoration des Mages* de Filippino Lippi, dans laquelle se rencontrent encore des Médicis, nous offre un complément d'informations où le fils de Laurent le Magnifique trouvera peut-être mieux son compte. Ce tableau[1], il est vrai, ne contient que des cousins de Léon X; mais, dans une même famille, la nature a de tels caprices de ressemblance, qu'un personnage est quelquefois moins dépaysé au milieu de certains de ses collatéraux qu'en présence de ses ascendants directs. C'est la descendance d'Averardo Medici[2] que Filippino Lippi a mise en scène dans son tableau. Le vieillard qui est agenouillé devant le groupe

M. Carlo Pini a rendu à Sandro l'œuvre qui s'était égarée aux *Offices* sous le nom de Domenico Ghirlandajo.

1. Il est également au musée des Offices.

2. Surnommé Bicci.

divin, sous le vêtement du plus important des mages, est Pier Francesco Medici, fils de Lorenzo Medici et de Ginevra Cavalcanti. Lorenzo étant le frère de Côme l'Ancien, Pierre de Médicis, fils de Côme, est cousin germain de Pier Francesco; Laurent le Magnifique, fils de Pierre, est son cousin issu de germain, et Léon X, fils de Laurent, ne sera parent qu'au troisième degré. Pier Francesco avait fait partie de l'ambassade qui se rendit à Rome en 1458 pour complimenter Pie II lors de son avènement, et il avait occupé plusieurs des charges importantes de l'État[1]. Après avoir participé à toutes les grandes affaires de son oncle Côme, il mourut en 1467[2] et laissa d'immenses richesses à ses fils. Il avait épousé en 1456 Laudomia, fille de Jacopo Acciajuoli[3]. Filippino Lippi le montre âgé déjà, le crâne chauve, le visage empâté, le corps chargé d'embonpoint, mais ayant encore dans la physionomie de la noblesse et du charme. Le portrait de Léon X sera plus voisin de ce massif et bouffi personnage, si vivant dans la peinture de Filippino, que de son père, de son aïeul et de son bisaïeul, tels qu'ils nous apparaissent dans le tableau de Botticelli. Les deux autres Médicis travestis en mages par Lippi sont Giovanni, fils de Pier Francesco, et un autre Pier Francesco, neveu

1. Il avait été prieur en 1459.

2. Les uns disent en 1467, d'autres en 1476. On a prétendu qu'il avait été assassiné, mais rien ne le prouve.

3. Laudomia était sœur d'Agnolo Acciajuoli qui conspira, en 1466, contre Pierre de Médicis.

du vieux Pier Francesco et cousin germain de Giovanni. Giovanni, qui eut pour fils *Giovanni delle bande nere*, est debout à la droite de son père. C'est un beau jeune homme, mais que l'embonpoint menace un peu déjà. Le second Pier Francesco, plus jeune encore que son cousin Giovanni, est également trop bien portant pour son âge. Ces deux adolescents, sous leurs abondantes chevelures blondes et frisées, ont l'air, en plein XIVe siècle, de deux dauphins du XVIIe. Au point de vue de l'iconographie de Léon X, on devra se souvenir des portraits si nettement caractérisés par Filippino Lippi.

Tels furent les Médicis qui préparèrent la fortune de Léon X, et tel est ce que nous savons de leur physionomie générale. Il eût été souhaitable de serrer de plus près cette étude préliminaire. Malheureusement, les documents font défaut. Les médailles authentiques sont en petit nombre, et les portraits originaux sont plus rares encore. Grâce à Sandro Botticelli et à Filippino Lippi, ou plutôt grâce à Vasari qui a signalé les personnages représentés dans deux de leurs peintures, quelques données nous ont été fournies, mais bien vagues et bien insuffisantes. On ne peut, en effet, attribuer à des figures ainsi introduites dans des tableaux d'histoire religieuse la valeur pittoresque de véritables portraits. Ce sont plutôt des réminiscences que des transcriptions littérales et de véritables ressemblances. En fait, les médailleurs, d'accord avec les peintres, nous donnent les portraits de Laurent le Magnifique et de Côme l'Ancien, c'est-à-dire du père

et du bisaïeul de Léon X. Sur son grand-père, Pierre de Médicis, Mino de Fiesole nous renseigne très exactement, et Sandro Botticelli ne contredit pas Mino. La sculpture nous fait connaître aussi Lucrezia Tornabuoni, son aïeule maternelle. Quant à Clarice Orsini, sa mère, aucun de ses portraits ne nous est parvenu. Il est probable, cependant, que nous la rencontrons, sans la reconnaître, parmi les innombrables portraits répandus dans les fresques des *quattrocentisti* florentins; mais l'histoire de l'art ne l'a pas signalée et elle reste à l'état d'énigme, malgré l'abondance des monuments où il doit avoir été question d'elle. Au point de vue du portrait, on ignore presque tout des personnages les plus importants du xve siècle. Sans Raphaël, la figure même de Léon X ne serait que très imparfaitement connue.

II

LE CARDINAL JEAN DE MÉDICIS. PRINCIPAUX TRAITS DE SON HISTOIRE RAPPELÉS DANS LES SOUBASSEMENTS DES TAPISSERIES DU VATICAN; SON PORTRAIT DANS LA CHAMBRE DE LA SIGNATURE.

Paul Jove raconte gravement que, le 11 décembre 1475, Clarice Orsini, quelques heures avant de mettre au monde son second fils, vit en songe qu'elle enfantait un lion infiniment souple et démesurément grand. Le cardinal Jean, quand il devint pape, fut-il guidé

par ce songe en prenant le nom de Léon? N'est-ce pas plutôt sur le nom de Léon qu'on a échafaudé le prétendu songe? Ce qui est certain, c'est que Jean de Médicis, par la souplesse de son caractère et par la grandeur de sa situation, justifia le présage... L'année 1475 était celle du Jubilé. Les arts et les lettres passionnaient les princes et les peuples. L'Italie était à peu près paisible. L'autorité des Médicis, bien qu'on fût en train de tramer contre elle de terribles complots, était souveraine à Florence; Galéas Sforza gouvernait Milan; Sixte IV régnait à Rome, Ferdinand et Isabelle à Naples, en même temps qu'en Castille et en Aragon; Frédéric III était empereur d'Allemagne, Louis XI roi de France, Édouard IV roi d'Angleterre, Mathias Corvin roi de Hongrie. Toutes ces puissances se tenaient à peu près en équilibre. Le danger commun de l'invasion musulmane contribuait à leur consolidation.

Laurent de Médicis n'avait pas besoin que le poignard des Pazzi lui montrât la puissance de l'Église et le danger des haines pontificales. Il savait que sa famille ne deviendrait une dynastie que si elle comptait parmi ses membres un pape, et Jean, dès sa naissance, fut consacré au sacerdoce. A l'âge de sept ans, cet enfant fut déclaré capable de recevoir les ordres sacrés, et reçut de Louis XI l'abbaye de *Fonte-Dolce*. « Le 19 mai 1483, écrit Laurent dans ses mémoires, nous avons reçu la nouvelle que le roi de France avait de lui-même nommé mon fils Jean à l'abbaye de *Fonte-*

Dolce. Le 31, nous avons appris de Rome que le pape avait confirmé cette nomination et déclaré Jean, qui a maintenant sept ans, capable de posséder un bénéfice. Le 1er juin, je l'ai conduit de Poggio à Florence, où l'évêque d'Arezzo lui a donné la confirmation et la tonsure; et, depuis ce jour, on l'a appelé messire Jean. » Dès lors, les honneurs ecclésiastiques s'accumulent sur cette jeune tête. Messire Jean reçoit de Sixte IV l'investiture de l'abbaye de Passignano; il est chanoine des cathédrales de Florence, de Fiesole et d'Arezzo; recteur de Carmignano, de Giogoli, de San Casciano, de San Giovanni in Valdarno, de San Pietro à Casale et de San Marcellino à Cacciano; prieur de Monte-Varchi; chantre de Sant' Antonio, à Florence; *proposto* de Prato; abbé du Mont-Cassin, etc., etc., etc. « *Bone Deus*, s'écrie Fabroni, *quot in uno juvene cumulata sacerdotis!* [1] Mais tout cela n'était que peu de chose encore pour l'ambition des Médicis... Innocent VIII succède à Sixte IV, et Laurent s'empresse de marier une de ses filles, Madeleine de Médicis, au fils du pape, François Cibo. Aussitôt les portes du sacré collège s'ouvrent à deux battants devant messire Jean, qui, à peine âgé de treize ans, devient cardinal au titre de Santa-Maria in Domnica[2].

1. Fabroni, *Vita Leonis X*, in adnot., p. 245.

2. Jean de Médicis fut élevé au cardinalat au mois d'octobre 1488; mais il ne fut pas mis aussitôt en possession du chapeau, et ce ne fut que quatre ans plus tard qu'il vint prendre sa place au sacré collège. Laurent de Médicis eut, dans cette circonstance, de

Des réjouissances publiques célébrèrent à Florence cet événement, qui mettait le comble à la fortune des Médicis, et Bartolommeo Scala, chancelier de la République, remercia le pape, au nom du gouvernement de Florence, de l'honneur que la ville même recevait dans la personne du cardinal de Médicis.

Laurent, d'ailleurs, ne négligea rien pour élever l'esprit de son fils à la hauteur d'une telle situation. Jean de Médicis tenait de son père de rares facultés d'intelligence, qu'une haute culture allait développer selon l'esprit de la Renaissance. Politien était en train de faire du futur pape un humaniste de premier ordre. Pierre Eginète et Démétrius Chalcondyle lui enseignaient le grec. Marcile Ficin l'initiait à la philosophie platonicienne; Jean Argyropile tâchait de le gagner à la cause d'Aristote. Les artistes les plus renommés étalaient devant lui leurs chefs-d'œuvre, tandis que l'art classique, partout retrouvé, lui apparaissait rayonnant de clarté. C'est ainsi qu'on épurait son goût, sans éclairer peut-être suffisamment son âme. Clarice Orsini, sa mère, aurait souhaité moins de paganisme et plaidait avec chaleur la cause des lettres chrétiennes. De là, ses querelles avec Politien[1]. Les

grandes obligations aux cardinaux Ascanio Sforza, frère de Lodovico Sforza, et Roderic Borgia, alors vice-chancelier de l'Église. Le cardinal Jean continua ses études et passa deux ans à l'Académie de Pise, où il reçut les leçons de Filippus Decius et de Bartolommeo Sozzini, les deux plus célèbres professeurs de droit ecclésiastique.

1. « Quant à Jean, écrit Politien à Laurent de Médicis, sa mère

prodigalités de Laurent, les fêtes somptueuses à chaque instant données sous les yeux du jeune cardinal, la licence poussée souvent jusqu'à l'obscénité, étaient en outre de dangereux exemples. Ces semences de dissipation et de prodigalité devaient germer un jour et entraîner le pape jusqu'à compromettre la papauté. Chez messer Giovanni, cependant, la nature était bonne et resta telle malgré la perversité des temps. Son admiration passionnée pour Pic de la Mirandole, ses visites fréquentes au couvent des Camaldules et le charme qu'il goûtait dans cette retraite, son affection pour les hommes remarquables qu'il y rencontrait, la reconnaissance qu'il voua dès lors à Paul Justinien et à Pierre Delfini, démontrent un caractère généreux et un esprit droit.

Le jour tant désiré de la probation de messer Giovanni arriva enfin. Le 9 mars 1492, Mathias Bosso, supérieur du monastère de Fiesole, revêtit solennellement de la pourpre le jeune cardinal[1]. Tout Florence, encore une fois, fut en liesse : spectacles, illuminations, feux d'artifice, furent prodigués par Laurent le Magnifique. Trois jours après, Jean de Médicis se rendit à Rome pour y fixer sa résidence. Bernardo Dovizi

l'occupe à la lecture du Psautier, ce que je n'approuve nullement. »

1. Jean Pic de la Mirandole et Jacques Salviati, mari de Lucrezia Medici, fille de Laurent, furent les témoins de Jean de Médicis. Pierre de Médicis, frère aîné de Jean, vint en grande pompe à Fiesole chercher le jeune cardinal, pour faire avec lui dans Florence une entrée triomphale.

da Bibbiena, de cinq ans seulement plus âgé que lui, l'accompagnait. Il s'était donné, depuis plusieurs années déjà, corps et âme aux Médicis, et avait gagné l'amitié de messer Giovanni, dont il était devenu le conseil, le compagnon d'études et l'émule. De Florence à Rome, Jean de Médicis marcha d'ovations en ovations. Celui qui devait rendre à la ville éternelle quelque chose de son antique splendeur, y entra pour la première fois le 22 mars 1492. Francesco Cibo, son beau-frère, ainsi qu'un grand nombre de princes romains, lui faisaient escorte. Il descendit au couvent de Sainte-Marie-du-Peuple, où tous les cardinaux vinrent le visiter. On comptait alors dans le sacré collége : Roderic Borgia, qui fut Alexandre VI; Antonio Todeschini, qui fut Pie III; Giuliano della Rovere, qui fut Jules II; les Riario, les Sforza, les Caraffa, les Orsini, les Colonna, y avaient aussi leurs représentants. Le lendemain de son arrivée, Jean de Médicis fut reçu par le pape en plein consistoire. Quoique à peine âgé de dix-sept ans, disent les contemporains, il portait la pourpre avec infiniment d'aisance et de naturel. Grâce à sa haute stature, à la noblesse de son maintien, à l'élégance et à la mesure de ses discours, ce jeune homme avait toute la dignité d'un prince de l'Église[1]... Que n'avons-nous dès lors un portrait authentique du cardinal Jean? Comment l'enfant d'abord et le jeune

1. Voir Fabroni, cité par W. Roscoe, au n° XVI de l'Appendice du tome Ier de la *Vie de Léon X*.

homme ensuite, sur qui se fondaient de si hautes espérances, ne furent-ils pas des modèles de prédilection pour les *quattrocentisti* qui entouraient Laurent le Magnifique et dans l'intimité desquels vivait aussi Jean de Médicis? Comment les médailleurs n'ont-ils pas non plus conservé les traits du jeune cardinal? Comment n'a-t-on pas au moins, pour l'iconographie de Léon X, l'équivalent de ce que présente l'iconographie de Jules II? Comment, alors que la fresque de Melozzo da Forli et la médaille de Sperandio nous font connaître le cardinal Julien della Rovere, rien ne donne-t-il l'idée de ce que fut le cardinal Jean jusqu'au jour où il rencontra Raphaël à Rome, c'est-à-dire durant les vingt-deux premières années de son cardinalat[1]? Une telle lacune dans l'iconographie de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe ne se comprend guère, mais elle n'en existe pas moins... Vous souvient-il d'un jeune *proposto*, tout de rouge habillé, dans une des fresques de Filippo Lippi à la cathédrale de Prato? Ce monsignor imberbe, rose et presque joufflu, tout fraîchement barbouillé de théologie et frotté probablement aussi de pédantisme littéraire, gravement installé dans sa dignité, est Carlo Medici. On pourrait se représenter ainsi messer Giovanni. Ce n'est malheureusement qu'un de ses cousins, mais avec un

1. Jean de Médicis, ayant été nommé cardinal en 1488, put voir Raphaël à Rome dès 1508; mais ce fut en 1510 seulement que Raphaël peignit la fresque des *Décrétales*, dans laquelle il plaça, pour la première fois, le portrait du fils de Laurent le Magnifique.

air de famille qui fait songer à ce que devait être le cardinal Jean à son entrée dans le consistoire romain en 1492.

Jean de Médicis était en train de s'installer à Rome quand lui arriva la nouvelle de la mort de son père. Il revint aussitôt à Florence, afin d'y fortifier par sa présence la position de son frère, et le pape, pour lui donner plus d'autorité, le nomma légat du Saint-Siège dans le patrimoine de Saint-Pierre en Étrurie. Tous les pouvoirs de Laurent avaient été remis aux mains de Pierre de Médicis, et le cardinal Jean, de son côté, fut accueilli avec enthousiasme par les Florentins.

Les *Tapisseries du Vatican*[1], une des œuvres les

1. Ce fut en 1515 que Raphaël fut chargé par Léon X de composer les cartons des tapisseries qui devaient garnir la partie inférieure des murs latéraux de la chapelle Sixtine et compléter la décoration commencée par les *quattrocentisti*, à la partie supérieure des mêmes murs, et poursuivie par Michel-Ange au plafond et sur les retombées des voûtes. Ces tapisseries, fabriquées à Arras sous la direction de Bernard Van Orley, arrivèrent à Rome en 1518 et furent placées aussitôt dans la chapelle du pape. Elles en furent enlevées, comme butin de guerre, par les troupes de Charles-Quint, lors du sac de Rome en 1527, passèrent en France et furent achetées par le connétable Anne de Montmorency, qui les fit restaurer et les rendit au pape Jules III, en 1553. C'est ce que constate l'inscription suivante, ajoutée à la tapisserie qui représente *saint Paul prêchant à Athènes* : « Urbe captâ partem aulæorum a prædonib. distractorum conquisitam Annæ Mommorancius gallicæ militiæ præf. resarciendam atq. Julio III. P. M. restituendam curavit, 1553. » Ces mêmes tapisseries furent volées une seconde fois en 1789 et tombèrent aux mains de marchands juifs qui les voulaient brûler pour en extraire l'or, et qui accomplirent sur l'une d'elles (*Jésus-Christ descendant*

plus admirables auxquelles Raphaël ait attaché son nom, contiennent, dans leurs soubassements, une suite de tableaux qui sont comme les annales pittoresques de Jean de Médicis. Ces tableaux simulent des bas-reliefs de bronze rehaussés d'or : ils sont conçus dans le goût de l'antique, mais fortement marqués par le génie du XVIe siècle. C'est Francesco Penni (le Fattore) qui, sous la direction de Raphaël, en a dessiné les cartons[1]. On y peut suivre quelques-uns des principaux événements qu'eut à traverser le second fils de Laurent le Magnifique sous le pontificat d'Innocent VIII, d'Alexandre VI, de Pie III et de Jules II.

dans les limbes) cette abominable opération. Le résultat, fort heureusement, ne répondit point à leur attente, et ils cédèrent ces tapisseries, pour un prix minime, à des Génois qui les revendirent à Pie VII en 1808. On les suspendit, en 1814, dans la partie des appartements qui porte le nom de Pie V, comme l'indique l'inscription suivante ajoutée à la *Pêche miraculeuse* : « Magni Raphaelis Sanctii Urbinatis picturas textis aulæis expressas iubente Leone X. P. M. ad Vaticani ornamentum Pius VII P. M. sumptu non exiguo redemptas et instauratas in splendidiorem locum artium commoditati collocandas mandavit A. MDCCCXIV. » Depuis lors on les connaît, dans la langue des arts, sous le nom de *Tapisseries du Vatican.*

1. Les arabesques qui décorent les pilastres de ces mêmes tapisseries sont de Jean d'Udine. On y voit, à plusieurs reprises, les armes des Médicis.

Jean de Médicis arrive à Florence en qualité de légat pontifical.

Les deux premiers tableaux sont consacrés à cet événement[1].

Dans le premier de ces tableaux, Jean de Médicis, monté sur une mule et drapé dans sa pourpre, est accompagné des magistrats de la ville et de cinq cardinaux. Pierre de Médicis, qu'on prendrait aussi bien pour un Marc-Aurèle, sert de guide à ce cortège héroïque et presque pontifical en même temps. Deux soldats à pied, en tout semblables aux légionnaires de la colonne Trajane, précèdent le nouveau maître auquel Florence vient de se donner. Suit l'escorte légendaire de ce quasi *imperator*. Enfin, sur le premier plan à droite, est assise une grande figure de fleuve, tenant de la main droite un roseau et de la main gauche une urne, d'où s'écoulent les eaux de l'Arno. Il serait puéril de chercher là des portraits. Contentons-nous d'y voir, dans un langage pittoresque tout classique, une page de l'histoire florentine de la fin du xve siècle.

Le second tableau complète le premier. Le vieux Fleuve barbu, qui épanche ses eaux à travers la ville, est là encore étendu sur une sorte de rocher, à gauche de ce simulacre de bas-relief[2]. La ville de Florence,

1. Ils sont placés dans le soubassement qui accompagne la tapisserie représentant le *Martyre de saint Étienne*.

2. Il soutient de son bras gauche une longue corne d'abon-

sous la forme d'une divinité païenne, accourt au-devant du cardinal Jean, dont on ne voit cette fois que l'escorte et dont on aperçoit seulement la monture. Les principaux personnages de la cité sont réunis pour faire accueil au légat pontifical. Une svelte jeune femme les accompagne : c'est le génie même de la Renaissance, c'est l'antiquité retrouvée, ressuscitée, rajeunie, métamorphosée par le souffle de l'esprit moderne, qui s'empresse vers son futur pape... Le cardinal Jean de Médicis, durant ce séjour à Florence, prit à son compte la meilleure part de l'héritage paternel. Il se déclara le protecteur des lettres et des arts, adopta les savants que la munificence de Laurent avait comblés et leur prodigua lui-même ses bienfaits. Marcile Ficin et Démétrius Chalcondyle éprouvèrent surtout les effets de sa générosité. On songe à eux, en présence des deux personnages qui surgissent au fond du tableau, comme pour rendre témoignage au cardinal Jean. Dans ces compositions, où l'allégorie et l'apologie se disputent le pas, le dessinateur en a pris très à son aise, et le spectateur, de son côté, garde une grande liberté d'interprétation. Il ne faut voir là que des improvisations secondaires, fortement marquées cependant de la physionomie de l'école et du génie du maître[1].

dance chargée de fruits. Au fond, derrière cette figure de Fleuve, on voit un temple antique.

1. Le dessin de François Penni, pour ce tableau, est au musée du Louvre. La collection Albertine en possède une répétition. Une

Innocent VIII, à son tour, tomba malade, et le cardinal Jean n'eut que le temps de courir à Rome pour entrer au conclave. On sait les scandales de cette élection, d'où sortit l'opprobre de la papauté. Les cardinaux qui avaient été hostiles à Roderic Borgia eurent tout à craindre d'Alexandre VI. Julien della Rovere se fortifia dans Ostie; Giovanni Colonna se réfugia en Sicile; Jean de Médicis se retira à Florence. Ce fut alors un désarroi général d'un bout à l'autre de la Péninsule. Chacun se sentant incapable de triompher de son ennemi, tous se tournèrent vers l'étranger. Louis Sforza, qui n'osait à lui seul assassiner son neveu Jean Galéas, appela Charles VIII à son aide. Julien della Rovere, qui voulait la déposition d'Alexandre VI, fit de même. Alphonse d'Aragon[1], de son côté, que le roi de France prétendait détrôner et que l'appui des Borgia ne rassurait guère, fit appel au sultan[2], en atten-

autre réplique se trouvait aussi chez Thomas Lawrence; elle appartint ensuite au roi de Hollande, à la vente duquel elle fut achetée par M. Samuel Woodburn, de Londres, moyennant deux cent cinquante florins.

1. Le roi Ferdinand d'Aragon étant mort subitement, le 21 janvier 1494, Alexandre VI s'empressa de donner à Alphonse, fils de Ferdinand, l'investiture du royaume de Naples. Pour cimenter l'alliance des Borgia avec les princes d'Aragon, le mariage de Geoffrey, le plus jeune des fils du pape (il n'avait que treize ans), avec Sancia d'Aragon (elle avait dix-sept ans) fut immédiatement conclu.

2. Charles VIII visait Naples comme une première étape dans la marche sur Constantinople. Le mirage d'une restauration de l'empire grec avait enflammé ce faible et chimérique esprit;

dant qu'il s'adressât aux Espagnols, plus funestes à l'Italie que les Turcs. La maison d'Autriche, enfin, s'apprêtait à mettre aussi dans la balance des destinées italiennes tout le poids de sa haine contre la France[1]. Au milieu de toutes ces invasions voulues par elle, la malheureuse Italie allait devenir, pendant un quart de siècle, le champ de bataille de l'Occident... Les Médicis voyaient approcher ces orages et pensaient se tenir à l'abri dans Florence. Ils ne le purent. Au dehors l'étranger s'avançait, au dedans la révolution grondait. Pierre manqua de courage et de caractère, de ressources et de décision. Allié d'Alphonse d'Aragon, il courut se jeter aux pieds de Charles VIII. Feignant de défendre la République et de s'offrir lui-même en holocauste, il livra toutes les forteresses de la Toscane à la France, et ne songea qu'à tourner les armes étrangères contre sa patrie[2]. Les Florentins, soulevés par l'indignation, le chassèrent[3].

Alphonse d'Aragon dénonça ces projets à Bajazet, pour le décider à intervenir contre les Français.

1. Charles VIII avait fait à la maison d'Autriche deux outrages sanglants : il avait renvoyé en Allemagne Marguerite, fille de Maximilien, à laquelle il était fiancé et qui avait été élevée à la cour de France en vue de son futur mariage, et il avait épousé Anne de Bretagne, qui était fiancée à Maximilien.

2. Il livra Sarzanna, Pise, Livourne, Pietra Santa. « Ceux qui traitoient avec ledict Pierre m'ont conté, dit Commines, et à pulsieurs aultres l'ont dit, en se raillant et moquant de lui, qu'ils estoient ébahis comme si tôt accorda si grande chose, et à quoi ils ne s'attendoient pas. » (*Mém. de Comm.*, liv. VII, ch. VII, p. 198.)

3. Pierre de Médicis avait espéré que, en échange de ce qu'il

Il se sauva, déguisé en valet, et se réfugia à Bologne d'abord, à Venise ensuite. Le cardinal Jean, de son côté, n'eut que le temps de troquer sa pourpre contre le froc d'un franciscain[1]. Le futur lion fut contraint d'endosser la peau d'un renard, et, sous ces dehors modestes, put sortir de la ville, Il se retira à Pitigliano, et de là gagna Castello, où les Vitelli le reçurent honorablement. Le peuple florentin, qui eût été barbare vis-à-vis des hommes, fut stupide vis-à-vis des choses. Il se rua sur les palais des Médicis et de leurs adhérents, pilla, brisa, dispersa, brûla des trésors qui faisaient partie du patrimoine de l'humanité. Les jardins de Saint-Marc, où Laurent le Magnifique avait rassemblé les plus rares épaves de l'antiquité, ne trouvèrent pas grâce devant cette foule en délire. Nombre d'objets incomparables et précieux pour l'art furent jetés aux vents... Voilà ce que rappellent deux tableaux placés en bordure au bas de la tapisserie qui représente *Jésus-Christ remettant les clefs de l'Église à saint Pierre.*

donnait, les Orsini, les Colonna, les Savelli, qui combattaient avec la France, entreraient à Florence avec un corps de troupes étrangères et l'aideraient à s'emparer de l'autorité souveraine. Lucas Corsini, Jacopo de' Nerli, etc., soulevèrent Florence contre lui, et tous les Médicis faillirent être victimes de la fureur populaire.

1. Il espéra trouver un asile au couvent de Saint-Marc, qui avait été comme inféodé à ses ancêtres, et il en fut repoussé.

Le cardinal Jean de Médicis s'échappe de Florence sous l'habit d'un franciscain.

Au milieu de la confusion, Jean de Médicis, la tête encapuchonnée et le corps enveloppé dans une robe de moine, s'enfuit de la ville. Deux personnages, qui lui sont restés fidèles, le suivent à distance. A gauche, la révolution est personnifiée par le monstrueux géant des tremblements de terre, qui soulève le sol et met tout à néant[1]. A droite, une femme en deuil, ayant à ses côtés le lion de Saint-Marc, est assise au milieu des ruines et se lamente sur les malheurs de la patrie. Dans le lointain, des hommes armés cherchent les fugitifs... On le voit, l'antique prosopopée fournit les principaux éléments de ces tableaux, où le symbolisme s'adapte avec clarté aux nécessités de l'histoire, ou plutôt aux convenances de l'apologie.

Le palais des Médicis est livré au pillage.

Les bossages des assises inférieures du palais Médicis servent de fond au tableau. Une grande agitation règne autour de cette demeure, d'où sort une foule de guerriers accommodés à l'antique et chargés de butin. Bustes, statues, tableaux, vases précieux, livres, manuscrits, etc., sont jetés pêle-mêle et traînés aux gémonies. A considérer l'ordonnance de ce sem-

1. On lit, autour de ce géant : *Terræ motus.*

blant de bas-relief, on croirait voir Mummius présidant au sac de Corinthe, n'étaient deux figures à droite, qui, par leur costume, nous ramènent à Florence au temps du cardinal Jean.

Florence, grâce à l'habileté de ses négociateurs, grâce surtout à la fière attitude de ses habitants, n'eut point à subir les rigueurs d'un siège. Charles VIII y fit son entrée le 17 novembre 1494, et s'y installa comme un hôte à qui l'on fait courtoisement les honneurs de la ville[1]. Il logea au palais Médicis, et, malgré le récent pillage de cette demeure, il put en admirer encore la magnificence. Les deux fils de Pierfrancesco Medici, Lorenzo et Giovanni[2], qui, par opposition aux fils de Laurent le Magnifiqne, s'étaient jetés du côté de la France, rentrèrent à la suite du roi, et, pour reconquérir leur droit de cité, abandonnèrent leur nom patronymique pour celui de *Popolani*. Charles VIII, cependant, en mémoire des bonnes relations que Laurent le Magnifique avait entretenues avec Louis XI, eût voulu restaurer Pierre de Médicis. Le cardinal Jean en fut instruit et envoya un message à son frère, qui tergiversa et laissa passer l'heure propice. Florence,

1. Dans l'église de San Felice, on donna à Charles VIII une représentation de l'*Annonciation de la Vierge*, et cette pièce eut un tel succès, que le roi de France la redemanda une seconde fois. (Nardi, *Ist. Fior.*, p. 15.)

2. C'est ce Giovanni que nous avons vu, très jeune encore, dans l'*Adoration des Mages*, de Filippino Lippi.

d'ailleurs, aussitôt instruite de ce projet, se souleva. Les magistrats s'assemblèrent, et Pietro Capponi, déchirant le message du roi, dit au commissaire royal : « Si c'est là votre dernier mot, faites sonner vos trompes, nous sonnerons nos cloches[1]. » Charles VIII céda et se contenta de prendre le titre de *Restaurateur et Protecteur des libertés florentines*. On convint que Pierre de Médicis ne pourrait s'approcher de Florence à plus de deux cents milles, le cardinal Jean et Julien[2] à plus de cent milles. Le traité fut signé à Santa-Maria-Novella, *sub verbo regis*, le 25 novembre 1494[3]. C'est ainsi que les Médicis, révolutionnairement expulsés par leurs compatriotes, furent solennellement déposés par le roi de France. Cela fait, Charles VIII, sur l'injonction de Savonarole, quitta Florence, pénétra dans l'État de l'Église et fit son entrée à Rome le 4 décembre 1494. Il voulait mettre la main sur le pape et pouvait tout alors contre lui. Au bout de quelques jours, ce fut lui qui fut aux pieds du pape.

La première et éphémère conquête du royaume

1. Pietro Capponi avait été envoyé, antérieurement, en ambassade auprès de Charles VIII, et en était aimé : « Il rè fattolo richiamare indietro, perchè era suo familiare, essendo stato oratore in Francia appresso di sua maestà, sorridendo disse : Ah! Ciappon, Ciappon, voi siete un mal Ciappon ! » (Nardi, *Ist. Fior.*, lib. I, p. 15.)

2. Julien, frère de Pierre et de Jean, était le plus jeune des fils de Laurent le Magnifique. Raphaël, nous l'avons vu, peignit son portrait et Michel-Ange sculpta son tombeau.

3. Nardi, *Istor. Fior.*, I, p. 16.

de Naples[1], l'intervention de l'Espagne, la formation de la *Ligue sainte*[2], l'entrée de Maximilien dans la Péninsule[3], la retraite un moment coupée aux Français, la bataille de Fornoue[4], le roi, plus heureux que sage, parvenant à percer les lignes italiennes..., sont des événements où n'a rien à faire le cardinal Jean. Mais, au cours de l'année 1496, Florence se trouve aux prises avec la guerre à l'extérieur et avec les discordes civiles à l'intérieur, et les Médicis croient le moment venu pour eux de rentrer en scène. Ils s'étaient tous réunis à Rome, où Virgilio Orsini leur vendit ses services. Pierre était le plus violent, Julien le plus brave, Jean le plus habile. Ils avaient pour eux l'appui des Vénitiens, la complicité du pape, et comptaient sur le soulèvement que devaient provoquer leurs partisans

1. Charles VIII entra à Naples le 22 février 1495, et se fit couronner roi de Sicile et de Jérusalem le 21 mai. A l'approche des Français, Alphonse II avait fui lâchement, en abandonnant la couronne à son fils Ferdinand II, qui, forcé d'abdiquer à son tour, se jeta dans les bras de l'Espagne.

2. La *ligue sainte* formée contre le roi de France, comprenait le duc de Milan Louis Sforza, la République de Venise, l'empereur Maximilien et le roi d'Espagne Ferdinand le Catholique.

3. Maximilien, allié des Pisans, arriva dans le Milanais au mois d'octobre 1496.

4. Elle fut livrée sur les bords du Taro. Les Français et les Italiens se prétendirent vainqueurs. A la suite de cette bataille, cependant, Charles VIII put rentrer en France. Mais aussitôt Ferdinand II reprit Naples et en chassa les Français. Son père, Alphonse II, était mort à Messine le 19 novembre 1495. Ferdinand lui-même mourut le 5 septembre 1496.

dans Florence ; mais Florence ne bougea pas, et les troupes qu'ils avaient réunies les abandonnèrent. Le cardinal Jean, qui s'était rendu à Bologne pour gagner à sa cause Jean Bentivoglio, n'eut que le temps de se retirer près de Ludovic Sforza.

Pareille tentative fut renouvelée au mois d'avril 1497, mais sans plus de succès. Tout semblait cependant devoir la favoriser. Les Vénitiens, encore une fois, promettaient leur concours. Sienne et Pise étaient de puissants auxiliaires. Dans Florence, l'autorité de Savonarole baissait de plus en plus : les mécontents parlaient haut, Bernardo del Nero, un ancien ami des Médicis, venait d'être élu gonfalonier. Alexandre VI, de son côté, se montrait de plus en plus menaçant contre le réformateur. L'Alviane, enfin, commandait l'expédition. Le 28 avril 1497, un corps de troupes considérable s'avança jusque sous les murs de Florence, mais trouva les portes closes et bonne garde à chacune d'elles. Le complot avait été éventé et l'on avait chargé Pierre Vitelli de défendre la ville. Les amis des Médicis, Lorenzo Tornabuoni, Giannozzo Pucci, Giovanni Cambi et Niccolò Ridolfi, furent arrêtés et incontinent décapités. Pierre, Jean et Julien, de nouveau déçus, se retirèrent à Sienne.

En 1498, pour la troisième fois, les Médicis font une tentative contre leur patrie. La lutte, s'engagea dans le Casentino. Les troupes réunies de l'Alviane, du duc d'Urbin et des Orsini combattirent pour eux; mais Louis Sforza leur fut contraire, et les Florentins

demeurèrent triomphants. On prétendit plus tard que Paolo Vitelli, qui les commandait, aurait pu d'un seul coup s'emparer des trois fils de Laurent le Magnifique, et, malgré les grands services qu'il avait rendus à la République, cette accusation le conduisit à la mort[1].

A côté des brigandages grandioses qui se commettaient alors dans la Péninsule, les tentatives contre Florence, plusieurs fois répétées par les Médicis, semblent mesquines. Qu'est-ce que Pierre de Médicis à côté de Louis XII et de César Borgia, de Maximilien et de Ferdinand le Catholique? En se distribuant les rôles, ces illustres spoliateurs se partageaient les peuples. Il fallait au roi de France le royaume de Naples et le duché de Milan[2]. A César Borgia, on devait tailler une quasi-royauté dans la Romagne : Imola, Forli,

1. Vitelli ne fut jugé et décapité que l'année suivante (1499). Vainqueur des Pisans et ayant déjà fait brèche dans la ville (24 août), il ne sut profiter de ses avantages pour s'emparer de Pise. On l'accusa de trahison, et on le condamna sans preuves. Sa mort est rappelée dans les vers suivants :

Urbis ut ingratæ scelus, et victricia Pauli
Audiit immiti colla resecta manu,
Scipiadum major, tua quid benefacta, Vitelli,
Quid valuêre mea? Ah! dixit et ingemuit.

2. En devenant roi de France, Louis XII s'était proclamé duc de Milan et roi des Deux-Siciles. Ayant besoin de la complicité du pape pour répudier Jeanne de France et épouser Anne de Bretagne veuve de Charles VIII, il avait fait alliance avec les Borgia; César était devenu l'un de ses favoris, en attendant que, par son mariage avec la princesse Charlotte, fille de Jean d'Albret, roi de Navarre, il entrât dans la maison de France.

Faenza, Pesaro, Sinigaglia, Piombino, Camerino, Urbino, allaient tomber en son pouvoir. Les Vénitiens, pour prix de leur complicité, prenaient Crémone et tout le Crémonais. Voilà ce que stipulait le traité signé à Blois, le 15 avril 1499... Le cardinal Jean, après avoir erré au milieu des spoliateurs sans trouver nulle part un sûr asile, se décide alors à quitter pour un temps l'Italie. Accompagné de quelques amis, il traverse l'État de Venise et passe en Allemagne. A Ulm, bien qu'il eût dépouillé toutes les marques extérieures de sa dignité, il est découvert et conduit devant Maximilien, qui l'accueille et lui donne un sauf-conduit. De là, il se rend en Flandre, où Philippe le Beau le reçoit avec faveur. La France lui est moins hospitalière. Reconnu de nouveau à Rouen, il est arrêté et retenu quelque temps prisonnier. Son voyage se poursuit ensuite sans encombre jusqu'à Marseille, où il s'embarque pour retourner à Rome. La tempête le jette à Savone : là il rencontre Julien della Rovere... La destinée mettant en présence, loin de Rome et battus par l'orage, les deux futurs papes, l'un très jeune encore, l'autre vieux déjà, et tous deux confondant leurs pensées, leurs haines et leurs espérances ; n'y avait-il pas là de quoi tenter le dessinateur? Cependant aucun des épisodes de cette longue pérégrination n'est rappelé dans les bordures des tapisseries... De Savone, le cardinal Jean gagna Gênes, où il resta pendant quelque temps auprès de sa sœur Madeleine, mariée à Francesco Cibo, et revint à Rome dans le cours de l'année 1500. César

Borgia, au comble de la puissance, venait d'y rentrer en *imperator*[1].

Pierre de Médicis, au milieu du bouleversement général, s'agitait toujours beaucoup, mais agissait peu. Le cardinal Jean, sans espoir de succès, dut aussi se remettre en campagne. On le voit alors tour à tour au camp de Louis XII et auprès de César Borgia, excitant l'un contre Florence, et parvenant à entraîner l'autre à une action d'éclat[2]. Deux fois le fils d'Alexandre VI fait trembler les Florentins[3]; deux fois Louis XII arrête César sur le point de triompher[4]. Ce fut

1. 26 février 1500. César avait été nommé gonfalonier de l'Église. Peu de temps après, le 10 avril, Louis Sforza fut fait prisonnier par Louis XII et envoyé à Loches, où il mourut en 1510.

2. César était poussé surtout par Pierre de Médicis et par Vitellozo Vitelli, qui avait à cœur de venger la mort de son frère. César pensait qu'il régnerait à Florence sous le couvert des Médicis.

3. Dans l'ultimatum qu'il posait, César forçait les Florentins de rétablir Pierre de Médicis dans ses charges, honneurs et dignités. Les Florentins indignés se révoltèrent, et Louis XII, qui craignait César Borgia, exigea du pape qu'il rappelât son fils à Rome.

4. Alexandre VI venait de déposer la maison d'Aragon et de partager l'État de Naples entre l'Espagne et la France. César Borgia s'était payé de ce service en s'emparant du duché d'Urbin. Il se croyait, de plus, en droit de mettre la main sur Florence et d'en disposer en faveur de Pierre de Médicis. Déjà il avait pris Cortone, Borgo-San-Sepolcro, Anghiera, Arezzo, quand Pierre Soderini se rendit auprès de Louis XII pour lui démontrer que le danger dont Florence était menacée ne tarderait pas à le menacer lui-même aussi. Louis XII agit alors impérativement auprès du pape, et César dut rendre à la Toscane tout ce qu'il lui avait pris.

Pierre Soderini qui déjoua le plan des Médicis. Il se rendit auprès de Louis XII et lui représenta que César, puissant comme il l'était déjà, deviendrait menaçant, même pour le roi de France, s'il mettait la main sur la Toscane. Louis XII eut peur en effet de César, et lui fit rendre tout ce qu'il avait pris aux Florentins. Ceux-ci eurent dès lors toute confiance en Soderini, le nommèrent gonfalonier et voulurent qu'il conservât le pouvoir sa vie durant... Dans toutes ces tentatives avortées des Médicis pour reconquérir le pouvoir, il n'y avait rien eu qui sollicitât particulièrement les arts en faveur du cardinal Jean. Aussi le peintre chargé des annales de Léon X s'est-il abstenu d'y faire allusion dans les bordures des *tapisseries*.

Alexandre VI mourut subitement le 18 août 1503. César Borgia tomba de haut. Il allait être nommé roi de Romagne et d'Ombrie : Gonzalve de Cordoue l'envoya mourir en Espagne. Le cardinal de Sienne, Antonio Todeschini, fut nommé pape, prit le nom de Pie III et régna vingt-six jours. Puis vint Jules II. Les Français, qu'il avait appelés, lui étaient devenus odieux. Battus sur le Garigliano, ils furent pour la seconde fois chassés de Naples, et Pierre de Médicis, à la suite de cette bataille, se noya en vue de Gaëte[1]. Il avait, dix années durant, erré à travers

1. Le mausolée de Pierre de Médicis se trouve dans l'église du Mont-Cassin.

l'Italie, cherchant à ressaisir un pouvoir perdu sans retour. Au temps de ses splendeurs, Politien lui avait composé cette devise : *In viridi teneras exurit flamma medullas*. La flamme qui, en 1492, faisait entendre de douces modulations au milieu des lauriers, depuis dix ans déjà vacillait à travers la tempête et s'éteignit dans les flots du golfe aimé des poètes le 28 décembre 1503. Les Florentins avaient eu Pierre de Médicis en exécration. Après sa mort, la fortune de sa maison sembla renaître. Alphonsine Orsini, sa veuve, put revenir à Florence, et s'empressa de marier à Philippe Strozzi sa fille Clarice, qui était la fiancée de Balthazar Castiglione. Comme il était interdit à un citoyen de la République de contracter alliance avec les bannis, Philippe Strozzi fut condamné à l'exil, mais ce ne fut que pour la forme. Les magistrats, après avoir prononcé la sentence, fermèrent les yeux sur son exécution et laissèrent Philippe Strozzi rentrer presque aussitôt à Florence. Les anciens amis des Médicis, les Ruccellai, les Salviati, etc., ne cachaient plus leurs affections, voire leurs espérances. Il était clair que la situation s'améliorait pour les Médicis. Jules II avait oublié les anciennes haines des della Rovere, et le cardinal Jean jouissait à Rome en toute liberté de la grande situation qui convenait à son nom. Devenu chef de famille il se dirigeait avec prudence et habileté. Pierre avait tout compromis par ses impatiences. Il fallait laisser faire le temps. Jean de Médicis, en attendant, reprenait une ancienne prérogative de famille et se déclarait le protec-

teur des lettres et des arts : il s'adonnait à sa passion pour l'antiquité classique, lisait plus volontiers Virgile et Horace que saint Jérôme et saint Augustin, faisait du paganisme littéraire avec les platoniciens, cultivait la musique et s'entourait de musiciens, suivait les fouilles, visitait assidûment les sculpteurs et les peintres. Quoique passionné pour la chasse, il n'aimait pas la guerre; Jules II, au contraire, ne rêvait que batailles. Ces deux natures étaient fort opposées, ce qui ne les empêchait pas de très bien s'accorder. Le pape comptait sur la fidélité du cardinal et s'en rapportait à son jugement.

Le rôle politique de Jean de Médicis, de 1503 à 1513, est fort effacé. Le cardinal n'intervient pas dans les démêlés des différentes puissances avec Venise; il n'est pas partie active dans la *ligue de Cambrai*, ne paraît pas à la bataille d'Agnadel et n'a rien à faire avec les horreurs qui suivent. Fut-il, comme conseil, pour quelque chose dans le revirement de Jules II en faveur des Vénitiens et dans ses violences contre Louis XII ? On ne sait. Ce qui est certain, c'est que son ambition personnelle ne lui fit commettre aucune faute. Il se garda de conspirer contre sa patrie. Il voyait l'autorité de Pierre Soderini baisser chaque jour davantage et savait que le temps était proche où elle tomberait à néant. Ce fut la République elle-même qui se perdit. Jules II revenait de Ravenne à Rome après la révolte de Bologne, lorsque, passant par Rimini, il se vit sommé de comparaître en personne devant le concile qui allait

se réunir à Pise le 1er septembre 1511. Florence, venant de soumettre Pise, assumait sur elle la responsabilité du concile, et Jules II jura de châtier les Florentins. Le cardinal Jean fut aussitôt nommé légat à Bologne, avec pleins pouvoirs sur l'armée que commandait Marc-Antoine Colonna, et promesse de rentrer à la tête de cette armée dans Florence, dès que les Français auraient été chassés de la Romagne. Par malheur il fallut, pour aller en Toscane, passer par Ravenne, où Gaston de Foix faillit mettre à néant toutes ces espérances. Les troupes françaises comptaient parmi leurs principaux chefs le cardinal de San Severino, qui combattait armé de pied en cap ainsi qu'un homme de guerre. Le cardinal de Médicis, au contraire, continuait de porter dans les camps la robe et les insignes de sa dignité ecclésiastique. C'est dans ce costume qu'il fut fait prisonnier le 11 avril 1512[1]. Les apologistes le représentent héroïque durant le combat, impassible au milieu du danger, ramenant les fuyards et ranimant les courages, prodiguant aux mourants les dernières consolations[2]. C'est en remplissant ces pieux devoirs qu'il avait été fait prisonnier[3]. Les détracteurs, au contraire, prétendent que « le jeune et gros légat » mourait de

1. A la bataille de Ravenne.

2. « Legatus apostolicus, in clade Ravennate, non arripuit fugam, sed morientes sacro juvit officio; maluitque ab hostibus capi quàm apostolici viri munus non obesse. » (*Raph. Brandol. Leon.*, p. 85.)

3. Il fut amené devant Louis Gonzague, auquel il se rendit. (Jovius, in *Vita Leon.*, lib. II, p. 46.)

peur et avait par prudence gardé son habit de prêtre[1]. La vérité doit être entre ces extrêmes. Jean de Médicis, avec son embonpoint et sa myopie, n'était pas taillé en soldat, cela est certain; mais s'il n'était point un héros, il ne devait pas être un poltron. Il avait traversé, depuis son enfance, d'assez rudes épreuves pour s'être familiarisé avec le danger... On en jugeait ainsi autour de lui, puisque, de son vivant, le peintre chargé de son panégyrique a célébré, dans une des bordures des tapisseries, la bataille de Ravenne et la captivité qui s'ensuivit.

Jean de Médicis est fait prisonnier à la bataille de Ravenne et se rend à Louis de Gonzague.

La bataille touche à sa fin. On combat encore, mais inutilement et pour le plaisir de tuer, car l'action est décidée. La victoire est aux Français et aux Impériaux, les Espagnols et les pontificaux sont en pleine déroute. Entre vainqueurs et vaincus, d'ailleurs, on ne distingue pas. Tous appartiennent aux antiques légions romaines. Où sont les légionnaires d'Auguste, où sont ceux de Pompée? On ne sait. Jean de Médicis seul est de son temps. Vêtu de la robe de prêtre et coiffé du chapeau de cardinal, il ne peut y avoir sur lui le moindre doute. Monté sur un cheval qui fait songer à celui de Marc-Aurèle au milieu de la place du Capitole, il tend

1. Michelet, *Histoire de France,* t. VII, p. 177.

la main vers un guerrier qui accourt bride abattue vers lui et qui lui tend aussi les bras. Ce guerrier rappelle sans doute Louis de Gonzague. Les eaux du Ronco, roulant un cadavre et portant une barque chargée de soldats, occupent le côté gauche de la composition. Le dieu du fleuve, avec sa longue barbe et sa corne d'abondance, est assis sur la rive, la tête inclinée tristement sur sa poitrine et pleurant sur le désastre de cette journée[1].

Jean de Médicis fut remis aux mains du cardinal de San Severino, et sa captivité fut des plus douces... A Bologne, où il fut conduit d'abord, les Bentivoglio le traitèrent en prince. Bianca Rangone mit ses propres joyaux en gage pour lui venir en aide à Modène[2]. La noblesse lombarde[3], à Milan, lui prodigua tous les honneurs. Il se trouva, dans cette dernière ville, en présence du concile qui se rassemblait contre Jules II, et déconcerta les dissidents par sa ferme attitude en faveur du Saint-Siège. Armé des pleins pouvoirs du pape pour absoudre ceux qui feraient leur soumission, il vit la foule accourir et lui demander grâce... Singulier spectacle que celui d'un prisonnier devant lequel se

1. Ce tableau se trouve, à droite, sous la tapisserie qui représente la *Guérison du Paralytique*.

2. Le pape Léon X, en élevant aux plus hautes dignités de l'Église les fils de Bianca Rangone, paya largement la dette du cardinal Jean.

3. Notamment les Trivulce, les Pallavicini et les Visconti.

prosternent les geôliers! Le vainqueur de Ravenne, d'ailleurs, s'était hâté de s'humilier devant le vaincu. Au lieu de marcher sur Rome, où il aurait pu entrer sans coup férir, Louis XII s'était mis à genoux devant Jules II, et, quelques mois après, les Français étaient chassés de l'Italie. C'est au milieu de cette débâcle que le cardinal de Médicis parvint à s'échapper. Le tableau qui fait suite à la *Bataille de Ravenne*, au bas de la tapisserie représentant la *Guérison du Paralytique*, rappelle cette évasion [1].

Le cardinal de Médicis, prisonnier des Français, parvient à s'échapper.

Les cardinaux français avaient ordre, en quittant Milan, d'emmener avec eux leur prisonnier. Arrivé sur la rive du Pô, Jean de Médicis se dit malade et obtient de passer la nuit à Cario. Un certain abbé Bongallo, qu'on avait laissé près de lui, s'abouche avec deux des notables du canton, Rinaldo Zatti et Usimbaldo, qui arment leurs amis et enlèvent le cardinal au moment où il allait traverser le fleuve. Jean de Médicis troque aussitôt sa robe de prêtre contre un habit de soldat et arrive au château de Malespina; mais le maître de ce château sur lequel on avait compté, venant d'embrasser le parti de la France, fait enfermer le prisonnier dans

1. Ces deux tableaux sont séparés l'un de l'autre par une arabesque dans laquelle deux lions s'ébattent au milieu de branches de laurier.

son donjon. Il envoie en même temps un messager au camp français, et c'est Trivulce qui, regardant comme désespérée la cause de Louis XII en Italie, ordonne de mettre en liberté le cardinal de Médicis. Celui-ci se rend d'abord à Voghiera, puis à Ferrare, et ensuite à Mantoue, où il reçoit une hospitalité princière... Voilà ce que raconte, sous le voile de l'allégorie, le tableau qui décore la bordure de la tapisserie vaticane.

Jean de Médicis, monté sur une mule richement caparaçonnée, s'avance avec calme au milieu de ses libérateurs, qui lui font escorte. Il est lui-même pompeusement vêtu d'une longue robe pourpre, dont l'aumusse est ramenée jusque sur sa tête, et tient devant lui son chapeau de cardinal comme il tiendrait un bouclier. La nature, personnifiée par les divinités protectrices des eaux et des fraîches campagnes, s'épanouit pour lui faire accueil. La naïade du fleuve l'attire et lui sourit. Un satyre, portant une torche, sort des roseaux pour éclairer sa fuite. Un autre satyre, qu'on aperçoit au loin à l'intérieur d'une maison qui rappelle le village de Cario, se fait aussi complice de l'évasion... Dans tous ces tableaux, on le voit, l'allégorie et la mythologie le disputent tour à tour à l'histoire. Quoi qu'il en soit, l'élégance robuste du dessin appartient en propre à la grande école qui se personnifie dans Raphaël.

A la fin de l'année 1512, un congrès se réunit à Mantoue dans le but apparent de consolider la paix en

Italie, mais avec mission expresse de restaurer à Florence l'autorité des Médicis. Jules II s'y fit représenter par Bernardo Dovizio da Bibbiena, le plus intime ami du cardinal Jean, et Julien de Médicis s'y rendit pour y plaider sa propre cause. La République florentine et le gonfalonier Soderini y comparurent en coupables, comme alliés de Louis XII, et les troupes de la ligue, commandées par Raimond de Cordoue, furent chargées du rétablissement des Médicis. Le cardinal Jean, en qualité de légat du Saint-Siège en Toscane, accompagna le général espagnol. Une grande agitation régnait dans Florence, où Lorenzo Pucci avait été envoyé par Jules II pour y préparer les esprits. Soderini rassembla les notables de la cité, et, après avoir exposé avec éloquence les services rendus par lui durant les dix dernières années, il offrit de se démettre du pouvoir; mais les Florentins décidèrent par acclamation qu'en laissant rentrer les Médicis ils entendaient garder leur gonfalonier... Voilà ce que rappelle le premier des deux tableaux, simulés en bas-relief au-dessous de *la Mort d'Ananie.*

Le gonfalonier Soderini harangue les Florentins.

La scène se passe devant le *Palazzo vecchio.* Le gonfalonier, monté sur le plus haut des degrés qui conduisent au palais, harangue ses concitoyens. Ceux-ci occupent le premier plan. Groupés à droite et à gauche comme les chœurs de la tragédie antique, ils semblent

suspendus à la voix de l'orateur. Les bras se tendent vers lui, et l'on sent que sa cause est gagnée. A côté de la porte du Palais Vieux se dresse le David colossal de Michel-Ange, autour duquel se pressent et s'enlacent dans un harmonieux assemblage des figures de tous âges et de toutes positions. La liberté florentine jette ici ses dernières flammes, et ce peuple, qui paraît encore animé pour elle d'amour et d'enthousiasme, se courbera bientôt sous le joug avec les mêmes acclamations[1].

Sac de Prato.

Malgré ce cri d'indépendance, les troupes de la ligue s'avançaient contre Florence, où l'on discutait au lieu d'agir. L'armée espagnole était affamée. Son général demanda aux Florentins des vivres qui n'arrivèrent pas, et Prato, qui en était abondamment pourvue, fut prise d'assaut et mise à sac. Jean de Médicis avait donné les deux pièces d'artillerie qui firent brèche. Cinq mille hommes furent massacrés. Le sang coulait à pleins ruisseaux dans la ville. Aucun être vivant ne put fléchir la férocité du vainqueur[2]. Le cardinal de Médicis arriva quand la tuerie était faite, sauva quelques pauvres êtres sans défense, qui s'étaient réfugiés

1. Le dessin de cette composition, par Francesco Penni, est au Louvre.

2. Nardi, *Ist. di Fior.*, lib. V, pag. 149, 153; Guichardin, liv. XI, II, 14.

dans la cathédrale, et fut exalté par les apologistes comme un libérateur [1].

Voilà ce que racontent probablement les compositions placées sous la tapisserie de la *Conversion de saint Paul.* Ces simulacres de bas-reliefs n'ont rien d'ailleurs de bien explicatif. Des soldats, les uns à pied, les autres à cheval, percent indistinctement de leurs glaives tous les vaincus. Hommes, femmes, enfants, tout y passe... Pietro Santi Bartoli, recueillant une tradition assez proche encore de lui, a gravé ce tableau comme représentant un des épisodes du sac de Prato. Une critique beaucoup plus récente [2] prétend que les sujets de ces grisailles sont tirés du chapitre VIII des *Actes des Apôtres* et font allusion aux persécutions des chrétiens ordonnées par Saül. On peut y voir, il est vrai, à peu près ce qu'on veut, et il eût été en effet tout naturel d'emprunter à la vie de Saül les sujets complémentaires de la conversion de saint Paul. Mais alors, pourquoi le peintre n'aurait-il pas également pris dans la vie des autres apôtres les motifs des simulacres de bas-reliefs qui complètent les tapisseries qui leur sont consacrées? Et puisque, dans les soubassements de ces tapisseries, c'est l'histoire du cardinal Jean qu'on a partout rappelée, pourquoi chercher ailleurs à propos de la tapisserie qui raconte la conversion de saint Paul?

1. Jovius, in *Vita Leon. X,* lib. II, p. 53.
2. Passavant, t. II, p. 200.

Les Médicis rentrent à Florence.

A la nouvelle des atrocités commises à Prato, les Florentins furent glacés de terreur. Ils ne songèrent plus qu'à leur salut, et les mêmes hommes qui venaient de porter sur le pavois Soderini se hâtèrent de le déposer. Le gonfalonier se soumit et se retira à Sienne. Jules II lui fit offrir asile à Rome. Soderini n'eut pas confiance. Il se hâta de gagner Ancône, d'où il s'embarqua pour Raguse, et ne se crut en sûreté que chez les Turcs[1]. La place était libre, les Médicis pouvaient la reprendre enfin. Le 31 août 1512, après un exil de dix-huit ans, Jean, son frère Julien et son neveu Laurent, rentrèrent avec éclat à Florence. Le cardinal était accompagné de Francesco Albizzi, dans le palais duquel il descendit. Les plus bruyants des partisans de Soderini vinrent l'y visiter, et les plus compromis furent ceux qui se courbèrent le plus bas[2]. C'est ce jour de triomphe que célèbre le second des tableaux en grisaille placé au-dessous de la *Mort d'Ananie*[3].

1. Antonio Segna, qui avait accompagné Soderini jusqu'à Ancône, revint à Rome et fut mis à la torture par Jules II, qui voulait lui arracher le secret de la retraite du gonfalonier. Le pauvre Segna mourut quelques jours après des suites de ce supplice. (Nardi, lib. V, p. 152.)

2. Le vainqueur imposa ses conditions. Les Florentins durent entrer dans la ligue, payer quatre-vingt mille ducats au roi d'Espagne, quarante mille à l'empereur Maximilien et vingt mille au vice-roi Raimond de Cordoue.

3. Le premier, nous l'avons vu, représente *le gonfalonier*

Jean de Médicis, en grand costume de cardinal et monté sur une mule caparaçonnée pour la circonstance, arrive à la tête de tous les siens. Les Florentins, les bras ouverts, s'empressent vers lui. Ils l'auraient étranglé quelques jours auparavant, et les voilà prêts à baiser la poussière de ses pieds. La ville elle-même, personnifiée par la svelte divinité qui s'empressait déjà devant lui vingt ans auparavant[1], accourt de nouveau pour lui faire accueil. Le vieux fleuve enfin est toujours là dans son coin, tenant mélancoliquement son urne penchée, et regardant avec philosophie les eaux de l'Arno qui coulent pour tout le monde.

C'en était fait, et cette fois à jamais, du gouvernement populaire à Florence. On devait cependant, quelque temps encore, laisser au nouvel état de choses le nom de république. Julien de Médicis, qui prenait les rênes du gouvernement, n'était pas d'ailleurs d'âme et de caractère à faire un tyran. Aussi laissa-t-il au *Consiglio grande* le droit de nommer tous les magistrats et donna-t-il lui-même sa voix à Giambattista Ridolfi, qui fut élu gonfalonier. Cela ne fit l'affaire ni du cardinal Jean, ni de son neveu Laurent. La salle du Grand-

Soderini haranguant les Florentins. Ces deux tableaux sont encore séparés l'un de l'autre par deux lions qui se jouent au milieu des lauriers, avec cette inscription : LEO X PONT. MAX.

1. Voir le tableau représentant Jean de Médicis qui arrive à Florence comme légat pontifical en 1492 (page 261 du présent volume).

Conseil se trouva tout à coup envahie par les soldats de la ligue : les partisans des Médicis furent nommés à tous les emplois, Ridolfi dut se démettre, Julien fut investi de l'autorité suprême et Florence reprit, sans trop s'en plaindre, la brillante livrée de la servitude. La liberté, un moment entrevue, était donc étouffée, mais la vie aimable et les plaisirs faciles recommencèrent de plus belle. Au milieu des divertissements qu'on lui prodigua, le peuple ne songea point à sa dégradation ; il ne s'aperçut même pas des compétitions dynastiques, qui déjà marchaient leur train. Les membres jeunes et brillants de la société des *Bronconi*, qui appuyaient les prétentions du jeune Laurent[1], disputaient le pas aux chevaliers plus mûrs et plus graves de *l'Ordre du Diamant*, qui tenaient pour Julien[2]. Celui-ci régnait, l'autre aspirait à régner, et l'on voyait déjà de quel côté pencherait le cardinal Jean, suprême arbitre des destinées de la famille. Il avait lui-même

1. Laurent, fils de Pierre de Médicis et d'Alphonsine Orsini, était né le 13 septembre 1492. Il avait vingt ans, par conséquent, en 1512, et faisait montre des emblêmes de son père, des branchages (*bronconi*) au milieu desquels circulaient des flammes, avec la devise mentionnée plus haut : *In viridi teneras exurit flamma medullas.*

2. Julien avait emprunté cet ordre à son bisaïeul Côme l'Ancien et à son père Laurent le Magnifique. La bague ornée du diamant était de l'invention de Côme. Son petit-fils, Laurent le Magnifique, y avait ajouté les trois plumes aux trois couleurs (blanc, vert et rouge) symbolisant les trois vertus théologales. Le diamant marquait la fermeté du caractère des Médicis. Le mot *semper* exprimait la perpétuité de l'amour divin.

ses fidèles, qui portaient avec ostentation son *giogo*, avec sa devise : *Jugum meum suave est et onus meum leve*. Le joug leur était doux et le fardeau léger. Entre ces partis rivaux, quelques républicains attardés crurent pouvoir ourdir de nouveaux complots. Pietro Paolo Boscoli rêva le rôle de Brutus, et trouva son Cassius dans Agostino Capponi. L'archevêque de Florence, encore un Pazzi, Pietro Orlandini, Niccolò Valori, Machiavel, étaient parmi les conjurés. Tout fut découvert. Boscoli et Capponi furent décapités. Leurs complices furent sauvés par la mort de Jules II, qui vint à point pour eux donner à Jean de Médicis de bien autres soucis. Le cardinal fut forcé de partir pour Rome, où il n'arriva que le 6 mars, deux jours après l'ouverture du conclave.

Le cardinal de Médicis arrive à Rome pour entrer au conclave.

Le premier des deux tableaux qui décorent le soubassement de la *Pêche miraculeuse* rappelle l'arrivée à Rome de Jean de Médicis après la mort de Jules II. C'est presque déjà l'entrée d'un maître. Le cardinal, monté sur la mule caparaçonnée que nous avons vue précédemment[1], est encore vêtu de la longue robe de pourpre et coiffé du large chapeau rouge ; mais tout le

1. Voir le tableau représentant la rentrée des Médicis à Florence, page 284 du présent volume.

désigne au souverain pouvoir : sa fière attitude, la place qu'il occupe en tête du cortège, les cardinaux qui le suivent, les figures symboliques qui lui font accueil. Un guerrier colossal, en qui se personnifient les antiques légions romaines, lui tend la main, et, dans cette main puissante, Jean de Médicis pose la sienne avec autorité. Ainsi, dès son arrivée dans la ville et avant son entrée au conclave, la force est avec lui. Du côté opposé surgit une figure de femme, enveloppée de draperies austères et qui sans doute représente la Religion. Elle étend vers lui son bras droit et le désigne comme si déjà il était pape. Un gros fleuve enfin, figurant le Tibre et portant l'éternelle corne d'abondance, est couché au milieu des roseaux et complète le tableau.

Jean de Médicis, élu pape sous le nom de Léon X, reçoit l'hommage des cardinaux.

Après sept jours de délibération, les fenêtres du conclave, qui avaient été scellées, furent ouvertes, et le cardinal Alexandre Farnèse annonça au peuple l'élection du nouveau pape : GAVDIVM MAGNVM NVNCIO VOBIS, PAPAM HABEMVS, REVERENDISSIMVM DOMINVM IOHANNEM DE MEDICIS, DIACONVM CARDINALEM SANCTÆ MARIÆ IN DOMENICA, QVI VOCATVR LEO DECIMVS. Jean de Médicis venait d'être nommé *au scrutin*[1] et avait pris le nom

1. Il y a quatre manières de nommer un pape au conclave : 1° par inspiration, c'est-à-dire par une impulsion soudaine; 2° par compromis, l'élection est remise alors à un ou deux cardinaux,

de Léon X[1]. Il fut aussitôt porté processionnellement à Saint-Pierre, où il reçut l'hommage de tous les car-

dont le choix s'impose ensuite à tous les autres; 3° par scrutin, l'élu devant réunir les deux tiers des suffrages; 4° par accès, c'est-à-dire qu'on choisit parmi ceux qui ont eu le plus de voix au scrutin.

1. Des versions très contradictoires circulèrent sur cette élection, à laquelle le Bibbiena semble, comme secrétaire du cardinal Jean, avoir pris une part considérable. (Voir à la page 34 du présent volume). Il ne convient pas d'ajouter foi au récit de Varillas (*Anecdotes de Florence,* liv. VI, p. 253) amplifié par Bayle. « Le cardinal de Médicis, dit ce dernier, s'étant agité extraordinairement par le nombre de visites qu'il faisait chaque nuit à tous les cardinaux de sa faction, son abcès s'ouvrit, et le pus qui en sortit exhala une telle puanteur que toutes les cellules, qui n'étaient séparées que par de légères cloisons, furent empestées. Les vieux cardinaux, dont le tempérament était moins capable de résister aux malignes impressions d'un air si corrompu, consultèrent les médecins du conclave sur ce qu'il y avait à faire pour eux, et les médecins, qui voyaient le cardinal de Médicis et jugeaient de sa constitution plutôt par les mauvaises humeurs qui sortaient de son corps que par la vigueur de la nature à les pousser dehors, répondirent, après qu'ils eurent été gagnés par les promesses de Bibbiena, que le cardinal de Médicis n'avait pas encore un mois à vivre. Cette condamnation le fit pape... » Il faut, dans ces récits, faire une part à la vérité et une part plus large encore à l'erreur. Ce que Bayle dit des mauvaises mœurs de Léon X et de la honteuse origine de ses maladies est probablement faux. Les contemporains, Paul Jove et Guichardin, entre autres, se portent unanimement garants de la continence et de la chasteté de Léon X. Il en est de même du reproche d'impiété qu'on a souvent porté contre lui. Nous reviendrons plus loin sur ces accusations. Guichardin dit expressément que l'élection de Léon X fut exempte de toute simonie, et que la réputation du cardinal Jean de Médicis était parfaite du côté des mœurs. (Guichardin, lib. XI, p. 326.)

dinaux... C'est ce que montre le second des tableaux placés au-dessous de la *Pêche miraculeuse*. Léon X, revêtu de la robe blanche et coiffé de la triple couronne, est assis sur le trône pontifical, et les cardinaux, tête nue, viennent à tour de rôle s'agenouiller devant lui. Il avait été nommé cardinal à treize ans, il fut élu pape à trente-huit. En sa qualité de cardinal-diacre, il n'était pas prêtre : il fut ordonné le 15 mars, sacré évêque le 17 et couronné le 19[1]. Le 11 avril, jour de la fête de saint Léon le Grand, il prit solennellement possession de Saint-Jean-de-Latran. Un an auparavant, jour pour jour, il avait été fait prisonnier à Ravenne, et il voulut paraître sur le cheval même qu'il avait monté pendant cette journée[2]. A ses côtés, plusieurs princes souverains, les comtes de Pitigliano, de Camerino, d'Anguillara, de Carpi, la noblesse romaine tout entière, les ambassadeurs de toutes les puissances, faisaient cortège. Alphonse de Ferrare, qui n'était plus regardé comme rebelle au saint-siège, tenait l'étrier du pape. François-Marie della Rovere portait l'étendard de l'Église, Jules de Médicis celui de Saint-Jean-de-Jérusalem. Mais ce qui surtout frappa d'étonnement les Romains, ce furent les Orsini et les Colonna qui marchèrent côte à côte en se donnant la main. Jamais,

1. On lisait, au-dessus du baldaquin qui surmontait le trône pontifical : LEONE X, PONT. MAX. LITERARUM PRÆSIDIO AC BONITATIS FAVTORI.

2. Après cette cérémonie, ce cheval fut exempté de tout service. (Voy. Pâris de Grassis.)

depuis l'ancienne Rome, on n'avait vu pareilles magnificences[1]. Partout des trophées et des arcs de triomphe, sur lesquels brillaient les armes et les emblèmes des Médicis. Tout ce que la ville contenait de tableaux célèbres et de statues fameuses avait été exposé sur le passage du pape. On aurait dit une antique pompe triomphale plutôt qu'une procession chrétienne. Le peuple était au comble de l'enthousiasme. Les cris de *Leone, Leone, Palle, Palle*, retentissaient de toutes parts. Léon X, après s'être prosterné devant le maître-autel de l'église, se rendit à la chapelle de Saint-Silvestre, où les grands de la terre furent admis à l'honneur de lui baiser le pied. Puis il monta au palais attenant à la basilique, et ce fut dans la salle de Constantin qu'il prit possession de ses États.

Ainsi se termine la série des compositions annexées aux tapisseries du Vatican pour rappeler, à côté des *Actes des Apôtres* célébrés dans ces tapisseries, les faits mémorables de l'histoire de Jean de Médicis. Ces simulacres de bas-reliefs ne nous renseignent en rien, d'ailleurs, sur la personne même du second fils de Laurent le Magnifique. Si, çà et là, on croit le reconnaître, c'est que le peintre a supposé, d'après ce

1. Ces fêtes coûtèrent cent mille ducats. (Paul Jove, Guichardin). En toutes choses la prodigalité de Léon X dépassa toute imagination. Il porta à cent le nombre de ses palefreniers (*parafrenieri*), qu'Adrien VI, son successeur, réduisit à douze. (Voir à ce sujet, dans le recueil de Ruscelli, traduit par Belleforest, une lettre de Jérôme Niger, écrite de Rome le 1er septembre 1522.)

qu'était Léon X vers 1518, ce qu'avait dû être le cardinal Jean de 1492 à 1513. On ne possède, nous le répétons, ni médailles, ni portraits proprement dits de Jean de Médicis. Ce qu'il était physiquement avant son avénement à la papauté, on n'en saurait rien, si Raphaël, en 1511, ne l'avait montré dans une des fresques de la *Chambre de la Signature*.

PORTRAIT DU CARDINAL JEAN DE MÉDICIS DANS LA CHAMBRE DE LA SIGNATURE.

Dans la *Publication des Décrétales*, Raphaël, ayant représenté Grégoire IX sous les traits de Jules II, a substitué, nous l'avons vu, les familiers de celui-ci aux partisans de celui-là[1]. La vraisemblance pittoresque ne souffre guère de ces substitutions, car l'Église est immuable dans ses costumes presque autant que dans ses dogmes. Ce que ces costumes avaient été au XIIIe siècle, ils l'étaient au XVIe et le sont encore aujourd'hui. La physionomie des personnages prend même sous ces rigides et radieux vêtements une placidité qui est de tous les temps, de sorte qu'il n'y a pas grande différence entre les cardinaux du temps d'Ugolino de' Segni et les cardinaux contemporains de Giuliano della Rovere. Nous n'en avons pas moins reconnu, dans cette fresque, les portraits d'Alexandre Farnèse et d'Antonio del Monte, réservant le portrait du cardinal Jean de Médicis pour l'iconographie de Léon X.

1. Voir le tome Ier, page 315, du présent ouvrage.

La fresque des *Décrétales* date de 1511. Jean de Médicis, quoique très jeune encore, est le plus ancien des cardinaux introduits dans cette peinture. Il a trente-six ans d'âge et vingt-trois années de cardinalat. Par droit de préséance, il se tient donc à la droite du pape, soulevant la lourde chape, de manière à dégager la main droite du souverain pontife, qui bénit l'avocat consistorial. Ainsi placé, il se présente de trois quarts à droite, presque de profil. La tête est forte et largement tonsurée. Les traits sont intelligents, mais n'ont rien d'attrayant. La couronne de cheveux, rabattue sur le front, les cache en partie et en diminue la noblesse. Les yeux, que le personnage n'avait pas beaux, se lèvent avec une dévotion affectée vers Jules II, et la bouche, qui semble murmurer des paroles d'admiration, achève ce que disent les yeux. Le nez est lourd. Les joues ont de l'embonpoint et menacent d'en prendre davantage. On sent le courtisan. Jean de Médicis se fait humble et petit en présence de Jules II. Il s'en vengera plus tard sur François-Marie della Rovere. Pour le moment il a besoin du pape, sans le consentement duquel les portes de Florence ne se rouvriraient pas devant les Médicis. L'adversité ne lui a pas dit son dernier mot. Avant de toucher aux suprêmes honneurs, il a de rudes épreuves à traverser encore... Dans le cardinal, on n'en reconnaît pas moins le futur pape. La figure est déjà ce qu'elle sera quelques années plus tard, mais avec une carrure moins puissante, une prestance moins haute. Elle est

d'ailleurs ici sommairement peinte. Le portrait du cardinal Jean dans la *Chambre de la Signature* n'était pour Raphaël qu'un complément du portrait de Jules II, l'image presque effacée d'un humble serviteur à côté de la représentation d'un maître souverain. La ressemblance n'en est que plus sincère; le peintre n'en est que plus vrai quand il montre, comme une chose de nature et non de commande, la grande tournure et la belle tenue du personnage. L'aisance du geste, la simplicité de la pose, la physionomie si bien comprise, si facilement reconnaissable et si largement caractérisée, l'ampleur des draperies, la beauté du style, tout cela est d'un maître. Néanmoins, avec cet unique et sommaire document sur le cardinal Jean de Médicis, l'iconographie du second des fils de Laurent le Magnifique est insuffisante. Grâce à Raphaël, le portrait de Léon X ne va rien laisser à désirer.

III

PORTRAITS DE LÉON X DANS LES CHAMBRES D'HÉLIODORE ET DE CHARLEMAGNE. LES MÉDAILLES ET LES MONNAIES DE LÉON X.

Sur les nombreux arcs de triomphe qui furent élevés dans Rome pour le couronnement de Léon X, des inscriptions pompeuses saluaient l'avènement de la sagesse et de la paix. Augustin Chigi, sur la façade de son palais, avait écrit en caractères damasiens le distique

suivant, qui contenait une flatterie pour Léon X, une critique pour Alexandre VI et pour Jules II :

Olim habuit Cypris sua tempora, tempora Mavors
Olim habuit; nunc sua tempora Pallas habet.

« Cypris autrefois eut son temps [1], Mars ensuite eut le sien [2]; Pallas maintenant règnera [3]. » Un orfèvre du voisinage, Antonio Marano, piqué au jeu par le célèbre banquier, plaça devant sa maison une statue de Vénus, au bas de laquelle il écrivit :

Mars fuit; est Pallas; Cypris semper ero.

« Mars fut; Pallas est; Cypris toujours je serai. » La vérité est que l'amour et la guerre sont de tous les temps. Quant à la sagesse, qui peut s'identifier avec la paix, l'homme l'entrevoit quelquefois, mais ne la possède jamais... Oui, Léon X voulait la paix; mais Louis XII avait à cœur de reconquérir le Milanais, et ne se laissa pas fléchir. N'ayant pu s'assurer la complicité du pape, il acheta celle des Vénitiens [4]. Le pape, de son côté, s'allia au roi d'Espagne, à l'empereur et

1. Sous Alexandre VI.
2. Sous Jules II.
3. Sous Léon X.
4. Traité de Blois (13 mars 1513). En vertu de ce traité, le Crémonais et la province de Chiaradadda devaient être réunis au duché de Milan, tandis que les villes de Bergame, de Brescia et de Crema devaient être rendues aux Vénitiens.

au roi d'Angleterre[1], et la guerre de nouveau exerça ses ravages dans la Péninsule. Tandis que l'Alviane[2] prenait Crémone, Bergame et Brescia, Latrémoille et Trivulce s'emparèrent d'Asti et d'Alexandrie. En moins de deux mois, tout le Milanais, Côme et Novarre exceptés, furent au pouvoir de Louis XII. Puis survint la bataille de Novare[3], à la suite de laquelle les Français furent encore une fois chassés de l'Italie. Les Suisses qui décidèrent du succès de cette journée étant à la solde du pape, ce fut au pape qu'on attribua la victoire. Voilà pourquoi, dans la fresque d'*Attila*, Léon X a pris la place de saint Léon le Grand[4]. Grâce à cette allusion, nous possédons un très authentique et très beau portrait du pape par Raphaël.

LÉON X DANS LA FRESQUE D'ATTILA.

Léon X, de profil à droite, revêtu des habits pontificaux, coiffé de la triple couronne et monté sur une haquenée blanche, s'avance avec majesté vers le roi des Huns. Il lui suffit de bénir les envahisseurs pour que le flot de l'invasion s'arrête et recule. La tête du pape est forte, sans manquer d'une certaine élégance; le visage a de l'embonpoint, sans paraître lourd. L'œil

1. Traité de Malines (5 avril 1513), signé, contre la France, par Léon X, Maximilien, Ferdinand d'Aragon et Henri VIII.

2. L'Alviane commandait les troupes vénitiennes.

3. 6 juin 1513.

4. Voir *les Chambres de Raphaël au Vatican*, page 216.

est vif, et cependant le regard est calme. Le nez est gros, mais d'un dessin correct, la bouche sévère et spirituelle à la fois. Les joues sont grasses et le menton se fond avec le col. Le costume a de l'opulence et ne fait point tapage... Léon X avait alors trente-neuf ans. « Quoiqu'il fût grave, dit son biographe, il ne paraissait pas sévère [1]. » Il aimait le faste, et croyait rendre les cérémonies religieuses plus imposantes en y déployant un grand luxe. Le 6 avril 1513, il avait ouvert avec un éclat extraordinaire la sixième session du concile de Latran, et l'on retrouve quelque chose de toutes ces pompes dans le cortège pontifical placé par Raphaël en présence d'Attila.

Trois assistants à cheval (un massier [2], un porte-croix [3] et un officier du palais tenant un bâton rouge garni d'argent [4]) précèdent Léon X et se sont rangés de côté pour lui livrer passage. Ce sont évidemment des portraits, dont le caractère individuel est très accentué. Mais quels sont les noms de ces personnages? On l'ignore. Il a été longtemps de tradition qu'il fallait voir

1. Paul Jove.

2. Le massier, *mazziere*, est habillé de rouge et tient de sa main droite une masse en argent. Les massiers apostoliques, ou sergents d'armes, marchaient et marchent encore devant le pape dans toutes les grandes cérémonies religieuses. N'est-ce pas une réminiscence des anciens licteurs, qui marchaient devant les consuls? Au XVIe siècle, cet office se donnait comme celui du plomb.

3. Le cavalier, qui tient une longue croix d'or, est coiffé d'une barrette et vêtu d'un costume violet.

4. Cet officier est vêtu de rouge.

Pérugin dans le massier pontifical[1]; mais si l'on examine attentivement cette figure, on est forcé de renoncer à cette opinion. Le portrait authentique de Pérugin se trouvant dans l'*École d'Athènes*, il est impossible de confondre ce portrait avec celui du massier pontifical dans la fresque d'*Attila*. Ne serait-il pas plus simple de chercher, dans ce massier, un des massiers en exercice au moment où Raphaël peignit cette fresque? Caradosso, qui avait été *mazziere* sous Jules II, continua de l'être sous Léon X[2]. Ne pourrait-on dès lors supposer qu'on a là un portrait de Caradosso? Et quelle trouvaille que le portrait d'un artiste aussi éminent et dont l'histoire est aussi obscure! Rien n'est donc plus séduisant que cette hypothèse, et rien ne semble en même temps plus naturel. Cette probabilité ne prend-elle pas d'ailleurs quelque chose du caractère de la certitude, quand on considère l'étroite amitié qui avait uni Bramante à Caradosso et l'intimité qui continuait de rattacher Raphaël à l'illustre graveur en médailles?

1. Voir : Bellori, *Descrizioni delle imagini dipinte da Raffaello d'Urbino nel Vaticano* (Roma, 1821), p. 67; Montagnani, *Illustrazione storico-pittorica delle pinture nelle stanze vaticane* (Roma, MDCCCXXX), p. 11. Nous avions nous-même, sans un contrôle suffisant, adopté jadis cette manière de voir. (Voy. *les Chambres de Raphaël au Vatican*, p. 227). Mieux informé aujourd'hui, nous sommes obligé de l'abandonner.

2. Cette information nous est fournie par M. Eug. Piot; elle est donc de celles avec lesquelles il faut compter. — Benvenuto Cellini fut massier pontifical à son tour sous Clément VII (de 1531 à 1533), et il dit que cette charge lui rapportait environ deux cents écus.

En 1514, Ambrogio Foppa (*il Caradosso*) avait de soixante-huit à soixante-dix ans : c'est à peu près l'âge du massier dans la fresque d'Attila. En l'absence de preuves, il n'y a là malheureusement qu'une présomption. C'est presque toujours à tâtons que l'on marche dans l'iconographie de la Renaissance. Nous le répétons à chaque instant : pourquoi Vasari ne nous a-t-il pas mieux renseignés ?

Nos regrets augmentent encore quand nous regardons les deux cardinaux qui suivent Léon X. Montés sur des mules richement caparaçonnées, ils sont coiffés de leurs barrettes et largement drapés dans leurs longs manteaux ouges. Voilà encore deux admirables portraits. On ne saurait voir la réalité serrée de plus près, un plus vif accent de nature joint à plus de grandeur dans l'interprétation de la vie. Ces princes de l'Église romaine ne semblent-ils pas descendre en ligne directe des sénateurs de l'ancienne Rome, et Raphaël n'est-il pas ici très voisin de l'antiquité ? Mais quels sont ces personnages ? Lorenzo Pucci [1], Jules de Médicis [2], Bernardo Dovizi da Bibbiena [3] et

1. Le Florentin Laurent Pucci avait été dataire apostolique sous Jules II.

2. Nous trouverons plus loin le portrait de Jules de Médicis. (Voy. au présent volume, p. 339 et suivantes.) Ce cardinal, qui fut plus tard Clément VII, est donc ici hors de cause.

3. Voir le portrait du Bibbiena à la page 35 de notre premier volume. Nous retrouverons à la page 315 du présent volume un autre portrait du même cardinal.

Innocenzo Cibo[1] venaient d'être créés cardinaux. Le cardinal de Médicis et le cardinal Bibbiena nous sont connus par des portraits authentiques, mais nous n'avons aucun renseignement iconographique sur Lorenzo Pucci et sur Innocenzo Cibo. Ce dernier était trop jeune en 1513 pour qu'on puisse le confondre avec un des massifs cardinaux introduits par Raphaël dans la fresque d'Attila. Il n'en est pas de même pour Lorenzo Pucci, qui avait été dataire apostolique sous Jules II et qui devait avoir un certain âge à l'avènement de Léon X. Peut-être, sans le savoir, passons-nous là devant lui. Comment, encore une fois, les contemporains de Raphaël n'ont-ils pas compris l'intérêt qu'il y avait pour l'histoire et pour l'art à conserver les noms de tous ces personnages?

Trois palefreniers, enfin, conduisent à la main la monture du pape et les mules des cardinaux. Ce sont là certainement trois portraits, mais dont on s'est gardé toujours de conserver les noms.

1. Innocenzo Cibo était fils de Francesco Cibo et de Maddalena Médicis, sœur de Léon X. Jean de Médicis, qui avait été nommé cardinal à l'âge de treize ans, nomma cardinal aussi Innocenzo Cibo, son neveu, alors âgé de vingt et un ans. Il paya ainsi en 1513 la dette de reconnaissance qu'il avait contractée vis-à-vis d'Innocent VIII en 1492, et satisfit du même coup son ambition de famille. « Innocenzo Cibo, écrivait alors Léon X à Ferdinand d'Aragon, est rempli de capacité. Ses mœurs sont irréprochables, et il fait d'étonnants progrès dans ses études. Enfin, on ne peut être plus vertueux ni plus accompli en toutes choses. » (*Bembi epist. pontif.*, lib. V, ep. 7.)

Voilà donc groupés autour du souverain pontife huit portraits dont les noms nous sont inconnus. Ils n'en complètent pas moins le portrait de Léon X, et font pour ainsi dire partie de ce portrait. C'est un groupe officiel, dont la figure du pape est le centre et le lien. Jules II, dans la fresque d'Héliodore, arrivait entouré de son cortège et porté sur la *sedia gestatoria*. Il fallait que vis-à-vis, dans la même chambre, Léon X intervînt avec la même valeur pittoresque et la même signification historique. Raphaël a su, sans se répéter, dire une seconde fois la même chose.

Nous croyons devoir mentionner ici le *Jules* d'argent gravé par Caradosso, la seule des monnaies ou médailles de Léon X qui soit signée d'un nom d'artiste. On voit, au droit, la façade de Saint-Pierre, telle que Bramante l'avait dessinée, avec cette inscription : LEO . DECIMVS . PONT . MAX . — MARC. Au revers, le pape agenouillé présente à saint Pierre et à saint Paul le modèle du temple : PETRE . ECCE . TEMPLVM . TVVM. Bramante étant mort en 1514, il est permis de croire que cette pièce appartient au début du règne de Léon X[1]. Ainsi, dès le commencement de ce pontificat, la gravure en médailles, sans venir grandement en aide à l'iconographie, lui fournirait cependant un témoignage authentique[2].

1. Ce n'est là qu'une supposition, car on ne songea pas tout d'abord à changer la façade de Bramante.

2. Vasari désigne expressément cette monnaie comme un ou-

Louis XII, vaincu, s'humilia devant Léon X[1]. Le dernier jour de l'année 1513[2], six d'entre les évêques qui avaient assisté au concile de Pise apportèrent à Rome la soumission de l'Église gallicane, et, du consentement des Pères du concile de Latran, le roi de France, plus abaissé que contrit, reçut du pape l'absolution de toutes les offenses par lui commises envers le Saint Siège[3]. De solennelles actions de grâce furent ordonnées à cette occasion. Léon X se rendit processionnellement avec toute sa cour à Sainte-Marie-du-Peuple et à Saint-Augustin, et « l'air de dignité répandu sur toute sa personne ajouta encore à l'éclat de cette manifestation[4] ».

L'année 1514 fut pour l'Occident tout entier comme un rêve de pacification universelle sous l'inspiration du pape. Avec une habileté rare, Léon X tempère les velléités belliqueuses de Louis XII et lui fait croire à son amitié, gagne Henri VIII à ses vues, amuse l'esprit chevaleresque de Maximilien, flatte l'égoïsme et la cupidité de Ferdinand d'Aragon, divise les partis en

vrage de Caradosso. (Voy. *les Médailleurs italiens des* XV*e et* XVI*e siècles,* par M. Armand, p. 69.)

1. Par le traité de Corbie (6 novembre 1513), Louis XII déclarait se soumettre aux décisions du concile de Latran, et promettait de chasser de ses États quiconque reconnaîtrait le concile de Pise. Ce fut Bembo qui signa ce traité au nom de Léon X.

2. A la huitième session du concile de Latran.

3. Voir Paul Jove et W. Roscoe.

4. Balthazar Turini da Pescia à Lorenzo Medici, 26 mars 1514. *Mss. Fior.*

affectant de les concilier, cimente les alliances par des mariages et les paralyse par d'adroites diversions. Il marie son frère Julien de Médicis avec Philiberte de Savoie, sœur de la duchesse d'Angoulême, mère de François Ier. Anne de Bretagne à peine morte, il pousse le pauvre Valois valétudinaire dans les bras de la jeune Marie d'Angleterre, sœur de Henri VIII [1]. Cette princesse, en plein épanouissement de beauté, devient le gage d'une apparente réconciliation entre la France et l'Angleterre, et Louis XII meurt d'épuisement deux mois après, le 1er janvier 1515.

LÉON X DANS L'INCENDIE DU BOURG.

La fresque de l'*Incendie du Bourg*, la première en date des quatre grandes fresques qui décorent la troisième chambre de Raphaël au Vatican, dite *Chambre de Charlemagne*, fait allusion, vers la fin de l'année 1514, au fléau d'une conflagration universelle conjurée par l'habileté de Léon X. Quand, durant l'in-

1. Le 2 octobre 1514, Marie d'Angleterre fut confiée au duc de Norfolk, qui la conduisit à Abbeville. Le mariage de cette princesse avec Louis XII y fut célébré, le 9 du même mois, par des fêtes d'une grande magnificence. Anne Boleyn était au nombre des filles d'honneur qui accompagnaient la jeune reine. Des tournois, où se distinguèrent surtout le duc de Norfolk et le marquis de Dorset, signalèrent ces fêtes. Louis XII, quoique jeune encore, était dans un tel état de faiblesse, qu'il y assista sur un lit de repos. Henri VIII, à l'occasion de ce mariage, reconnut les droits du roi de France sur le Milanais.

cendie qui dévorait le *Borgo* vers le milieu du IXe siècle, Léon IV commanda aux flammes de s'arrêter, le miracle fut moins grand, disaient les apologistes des Médicis, que quand Léon X, aux approches de 1515, parvint à rendre la paix à l'Italie, si profondément et depuis si longtemps dévastée par la guerre. Raphaël reçut donc l'ordre de substituer Léon X à Léon IV dans la *loggia* de l'ancienne basilique. Comme cette *loggia* est reléguée tout au fond du tableau, le pape, entouré de sa cour, n'apparaît qu'à l'arrière-plan, et l'on ne peut voir là tout au plus qu'une indication de portrait. Ce document, au point de vue de l'iconographie, est pour ainsi dire nul, et nous ne l'introduisons ici que pour mémoire... L'incendie du XVIe siècle, moins facile à maîtriser que celui du IXe, ne fut éteint que pour un jour. Le feu continua de brûler sous la cendre, tout prêt encore à jaillir et à étendre partout ses ravages.

La médaille sur laquelle on voit, d'un côté le buste de Léon X, de l'autre la Paix, la Justice et l'Abondance, avec cette inscription : FIAT PAX IN VIRTVTE TVA (que tes vertus fassent régner la paix), fut également exécutée vers 1515 pour célébrer l'ère pacifique que le pape se flattait d'avoir inaugurée dans la Péninsule... D'autres médailles furent faites à la même intention. — Sur l'une d'elles, Jésus-Christ bénit ses apôtres : PACEM MEAM DO VOBIS (je vous donne ma paix). — Sur une autre, la Paix approche une torche allumée d'un faisceau d'armes : SCVTA COMBVRET IGNI (elle brûlera les

boucliers)... Comme le peintre, les médailleurs travaillaient par ordre et se pressaient trop d'annoncer la bonne nouvelle.

François Ier succède à Louis XII, et Léon X se trouve en présence d'un prince jeune, brave, ardent, chevaleresque, enivré des récits merveilleux rapportés d'Italie, ne rêvant que de Ravenne et de Gaston de Foix, impatient de fouler cette terre ensoleillée d'amour et de gloire[1]. Pour ne pas laisser de doute sur ses intentions, il prend aussitôt le titre de duc de Milan, et se fait céder par la reine les droits qu'elle tenait de Louis XII sur le Milanais. Fort de l'alliance de Henri VIII et de l'archiduc Charles, c'est-à-dire de l'Angleterre et des Pays-Bas, il donne rendez-vous aux Vénitiens sur les bords de l'Adda. Vainement Léon X s'efforce de rompre une trame si précipitamment formée. L'audace du roi triomphe de la duplicité du pape, et voilà la paix, si pompeusement annoncée, encore une fois compromise, voilà les armées de la France et de la Sainte-Ligue qui vont s'entre-choquer de nouveau, et le sang qui va se remettre à couler à flots dans la Péninsule. Tandis qu'arrivant par la route de mer Aymar de Prie s'empare de Savone et de Gênes, de Tortone et d'Alexandrie, Pierre de Navarre, à la tête de ses Gascons et de ses Basques, se glisse entre les Alpes Maritimes et les Alpes Cottiennes, et entraîne le

1. François Ier avait alors vingt-deux ans.

gros de l'armée, qui descend en torrent sur l'Italie par la vallée du Pô. Il y eut là de tels prodiges de marche, que les Suisses eux-mêmes n'y voulaient pas croire. En un instant François Ier fut à Turin, où Charles III lui fit un accueil royal. La Palisse et Bayard, sans s'arrêter un instant, se jetèrent sur Villafranca, où ils s'emparèrent de Prospero Colonna, qu'ils surprirent à table. Pendant ce temps l'Alviane, à la tête des Vénitiens, faisait échec aux Espagnols. Quant aux troupes des Médicis, elles se tenaient dans une neutralité douteuse, toutes prêtes à porter aux Français le dernier coup au cas de leur défaite. Ce fut alors que du Saint-Gothard tombèrent comme une avalanche sur les armées du roi campées à Marignan les vingt mille Suisses fanatisés par le cardinal de Sion, le fameux Mathieu Shiner, l'homme du pape. On sait l'issue de cette bataille, qui livra tout le Milanais à François Ier [1]. Il n'y eut jamais victoire plus complète. Les Suisses, qui soutinrent à eux seuls le poids de deux journées de combat, furent anéantis. « Des deux autres armées que le roi avait à dos, la papale obtint de traiter, et l'espagnole sollicita d'être comprise dans l'arrangement pour retourner à Naples [2] ». Maximilien Sforza, de son côté, se rendit, « tout joyeux d'être quitte d'une souveraineté qui n'avait été qu'un esclavage. « Grâce à Dieu, « disait-il, me voici affranchi de la brutalité des « Suisses, des vols de l'empereur et des perfidies

1. 15 septembre 1515.
2. Michelet, *Histoire de France*, t. VII, p. 292.

espagnoles[1]! » Léon X dut abondonner aussi Parme et Plaisance. Une entrevue fut en outre arrêtée à Bologne entre le pape et le roi.

Léon X quitta Rome, accompagné de vingt cardinaux et suivi d'une foule de prélats et de grands seigneurs. Il s'arrêta à Cortone, où il descendit chez Giulio Passerini, traversa Arezzo, séjourna à Marignolle, chez Bongianni Gianfigliazzi, et, le 29 novembre 1515, arriva à Florence, où de grands préparatifs avaient été faits pour le recevoir. La porte et les murs s'étaient comme d'eux-mêmes abaissés devant lui. Un arc de triomphe commandait l'entrée de la ville [2]. Un autre, sur lequel se dressait la statue de Laurent le Magnifique, avait été élevé sur la place San-Felice. On y lisait ces mots : HIC EST FILIVS MEVS DILECTVS. C'est ainsi que, s'appropriant la parole divine sans craindre

1. Michelet, *Histoire de France,* t. VII, p. 292.

2. Léon X fit son entrée à Florence par la porte San-Pier Gattolini, qui avait été abattue pour la circonstance, ainsi qu'une partie des murailles environnantes. Au-dessus de l'arc triomphal qu'on avait substitué à cette porte et qui était l'œuvre collective de Jacopo di Sandro et de Baccio da Montelupo on lisait l'inscription suivante :

LEO X PRIMVS IN FLORENTINA GENTE
E NOBILISSIMA MEDICEORVM FAMILIA PONT. MAX.
BONANIAM PROFICISCENS, FLORENTIAM PATRIAM SVAM
PRIMVS IN EO HONORE INTRAVIT
DIRVTA HVIVS MVRI PARTE
MAGNIFICENTISSIMOQ . RERVM OMNIVM APPARATV
ET LÆTISSIMO TOTIVS CIVITATIS PLAVSV EXCEPTVS
DIE XXX NOVEMBRIS M.D.XV. PONTIFICATVS SVI
ANNO III .

de la profaner, le petit-fils de Côme l'Ancien parlait aux Florentins en leur montrant son propre fils[1]. Deux autres arcs encore, également chargés de sculptures et d'inscriptions en l'honneur de Léon X, décoraient les rues qui conduisent du Dôme à Santa-Maria-Novella et en faisaient des voies sacrées autant que triomphales[2]. Pour souhaiter la bienvenue au pape, la colonne Trajane semblait s'être transportée de Rome à Florence[3]. Une statue de Romulus se voyait devant l'église de la Trinité[4]; un Hercule colossal dominait les statues de la *Loggia de Lanzi*[5]; un temple périptère rappelait, sur la place de la Seigneurie, les monuments classiques de la ville éternelle[6]. Baccio Bandinelli, Jacopo di Sandro, Baccio da Montelupo, Antonio da San Gallo, Francesco Granacci, Aristotile da San Gallo, Rosso de' Rossi, Jacopo Sansovino, André del Sarte, etc. avaient rivalisé d'imagination. Quant à l'ordre des cérémonies, tout avait été réglé par l'évêque de Pesaro, Pâris de Grassis, maître du sacré palais. Ce ne fut pas chose facile que d'assigner leurs places à ce peuple de valets, de hérauts, d'écuyers, de chambel-

1. L'arc de triomphe sur lequel on avait osé écrire ces paroles était de Giuliano del Tasso.

2. L'un de ces arcs triomphaux était de Francesco Granacci et d'Aristotile da San-Gallo. Rosso de' Rossi avait construit l'autre.

3. Giuliano del Tasso avait élevé ce simulacre de la colonne Trajane sur la place du Marché-Neuf.

4. Cette statue était de Giuliano del Tasso.

5. Baccio Bandinelli avait sculpté cet Hercule.

6. Antonio da San-Gallo avait construit ce temple.

lans, d'officiers et de dignitaires pontificaux, aux évêques et aux cardinaux, aux seigneurs, aux ambassadeurs et aux princes souverains qui se pressaient à la suite du pape[1]. Les ambassadeurs de France et d'Espagne se disputèrent le pas, et il y eut conflit. Laurent de Médicis, neveu du pape, avec une suite de cinquante personnages, précédait le clerc de la chapelle pontificale, qui tenait le Saint-Sacrement. Les cardinaux suivaient, dans l'ordre de leurs dignités. Puis venaient cent jeunes hommes appartenant aux plus grandes familles, tous vêtus uniformément et avec magnificence. Le pape marchait sous un dais de drap d'or, que portaient le gonfalonier et les principaux magistrats de Florence. Le trésorier pontifical, placé parmi les officiers du sacré palais, jetait à pleines mains l'argent au peuple. Une somme de trois mille ducats fut ainsi répandue. Devant la cathédrale, Léon X contempla, tout émerveillé, la façade qu'avaient improvisée Jacopo Sansovino et André del Sarte[2]. Il monta, dès son entrée dans le

1. Voir, dans le *Journal* de Pâris de Grassis, la relation détaillée du voyage de Léon X à Florence.

2. « L'idea di quest' opera era assai nobilmente conceputa. Sopra un basamento ben grande vi collocò più mani di colonne *binate* d'ordine Corintio; tra esse vi erano dei nicchi con figure rappresentanti gli apostoli; regevan quelle i loro sopraornati con vari risalti, e i loro frontispizi. L'opera tutta era ornata di molti bassi rilievi, e con quel, di più, che saggio architetto in reggia opera sa, e può disporre. Tutta fù di legname. Egli (Jacopo Sansovino) fece le statue e i bassi rilievi. Andrea del Sarto dipinse alcune storie a chiaroscuro. » (Voir Tomaso Temanza, *Vita del Sansovino*. Voir aussi Vasari, *Vita di Andrea del Sarto*, tome VIII, p. 267.)

temple, sur une estrade qui le conduisit jusqu'au maître autel et d'où il ne cessa de dominer son cortège. Le cardinal Jules de Médicis, archevêque de Florence, officia, et le pape, après avoir donné la bénédiction apostolique et prodigué les indulgences plénières, se retira au couvent de Santa-Maria-Novella... Que de magnificence dans un pareil spectacle! Que de splendeurs dans ces représentations! Que d'opulence et que d'éclat dans ces innombrables costumes! Quelle harmonie dans toutes ces pompes! En 1515, les arts pittoresques semblaient près d'atteindre à la perfection, et tout leur était bon pour se répandre; mais ils portaient en eux une exubérance de force et de vie dont ils abusaient, et cette prodigalité allait bientôt les conduire à la décadence... L'église de Saint-Laurent, elle aussi, n'avait point de façade. Le pape ouvrit un concours pour la parure extérieure de ce monument, et voulut que Raphaël vînt y prendre part[1]. Raphaël revit donc, au milieu de tout ce bruit et de toutes ces fêtes, la ville où il avait si paisiblement vécu sept ans auparavant.

1. Raphaël eut à se mesurer, dans cette circonstance, avec Baccio d'Agnolo, Andrea et Jacopo Sansovini, Antonio da San Gallo et Michel-Ange. Tel est le récit de Condivi. Vasari, qui ne mentionne pas ce fait dans la *Vie de Raphaël*, en parle dans la *Vie de Michel-Ange* (t. XII, p. 201). On a regardé pendant longtemps comme le projet de Raphaël un dessin qui a passé du cabinet de Crozat dans la collection de l'Albertine (Passavant, t. Ier, p. 231, et t. II, p. 386). Mais ce dessin, qui n'est pas de la main de Raphaël, a été rendu par M. le baron de Geymüller aux *Projets primitifs pour Saint-Pierre de Rome.*

Retrouva-t-il bien, dans la Florence des Médicis, la Florence du gonfalonier Soderini ? Au milieu de cette foule avide de plaisirs, y avait-il place pour les calmes et fortifiantes intimités d'autrefois ? Cela est douteux. Rien ne nous est resté, d'ailleurs, des impressions que Raphaël rapporta de ce dernier voyage en Toscane.

Le troisième jour après son arrivée à Florence, Léon X célébra la messe dans la chapelle des Médicis à San-Lorenzo; puis il se prosterna devant la tombe de son père [1], et, le soir même, il partit pour Bologne. Les Bolonais ne lui témoignèrent pas le même enthousiasme que les Florentins. La scie (*serra*) figurait dans le blason des Bentivoglio, et de toutes parts on criait sur son passage : *serra, serra !* C'était acclamer, en présence du maître actuel, le maître dépossédé. Bientôt arriva François Ier. Tous les membres du sacré collège allèrent à sa rencontre et l'introduisirent dans la ville avec une grande solennité. On ne lui ménagea ni les harangues latines, ni les pompes religieuses, ni les fraternels baisers. Le pape apparut tout resplendissant d'or et de pierreries, et le roi était presque aussi chamarré que le pape. François Ier demanda que les

1. A cette occasion, Marcel-Adrien Virgilio composa les vers suivants :

DIVVS LAVRENTIVS
AD LEONEM X, PONT. MAX.

Hanc mihi, Sancte Pater, Cosmeus cum conderet ædem
Gaudebam, pro avi religioni tui;
Delectavit avus, delectavêre parentes,
Quorum ope creverunt templa sacrata mihi.
Sed pronepos, majore dabis pietate; parentes
Pontificem turpe est non superâsse suos.

Espagnols fussent chassés de la Péninsule, que Modène et Reggio fussent rendues au duc de Ferrare et que François-Marie della Rovere fût maintenu dans son duché d'Urbin. Léon X, à force de paroles flatteuses et de protestations amicales, parvint à se dérober sur tout. Il s'en tira par de riches cadeaux, donna au roi une croix magnifique et offrit un diamant de grand prix à la belle Marie Gaudin. Enivré de la victoire de Marignan, François Ier ne se contentait plus déjà du Milanais; il lui fallait en plus le royaume de Naples, et la complicité du pape lui était nécessaire. Dans l'entrevue de Bologne, il s'ouvrit de ce projet à Léon X, qui, sans dire oui, fit entendre qu'il ne dirait pas non. Le pape enguirlanda le roi par des promesses aléatoires, mais lui conseilla d'attendre encore. Ferdinand d'Aragon était mourant. A sa mort, le moment ne serait-il pas favorable? Léon X s'attacha surtout à effacer le souvenir de la haine que Jules II avait vouée aux Français, et, bien qu'il les détestât tout autant, parvint à les convaincre de son affection. Arrivé à Bologne en vaincu, il n'accorda rien au vainqueur et en obtint beaucoup. Les canons du concile de Bâle et la Pragmatique Sanction de Charles VII lui furent sacrifiés, les libertés de l'Église gallicane furent abolies. Le concordat, qui mettait l'Église de France à la merci du pape et du roi, fut juré et signé entre Léon X et François Ier... Quand les Florentins revirent le pape après ces débats mémorables, ils purent véritablement saluer en lui un triomphateur.

LÉON X DANS LA JUSTIFICATION DE LÉON III.

C'est par allusion à l'entrevue de Bologne et aux conventions qui en furent le résultat que fut peinte la fresque de *la Justification de Léon III*, dans laquelle le douteux allié de François Ier se confond avec le protégé de Charlemagne[1]. Léon X a pris la place de Léon III et se tient debout derrière l'autel qui domine la basilique, toute pleine aussi des contemporains de Raphaël. Parmi ceux-ci, malheureusement, il n'en est aucun dont l'histoire ait su garder le nom. Vêtu du rochet blanc et de la chape chargée d'or, le pape étend ses deux mains sur le livre des Évangiles. Sa tête est nue, vue de face, légèrement renversée en arrière et penchée sur l'épaule gauche. Ses yeux se lèvent vers le ciel et le prennent à témoin. Son front est large, son nez lourd ; ses lèvres sont épaisses et ses joues empâtées. Tout ce qui caractérise Léon X se retrouve aisément. Mais quelles sont les figures qui entourent le pape et qui forment comme le complément nécessaire de son portrait? Quel est le cardinal assistant qui soulève la chasuble du souverain pontife? Quel est celui qui tient le livre saint? Quel est enfin le prélat qui élève de ses deux mains la triple couronne? Ces trois personnages sont trop en vue et trop haut placés à côté du pape pour qu'on puisse douter de leur importance; ils sont en outre marqués d'une accentuation trop personnelle

1. Voir *les Chambres de Raphaël au Vatican*, p. 289.

pour qu'on ne reconnaisse pas en eux des portraits, et cependant ils restent à l'état d'énigme. Quant à la figure de Léon X, quelque reconnaissable qu'elle soit, elle ne constitue pas encore ici véritablement un portrait. On n'y peut saisir une ressemblance que par à peu près, une réminiscence, ou, pour parler plus exactement, une allusion pittoresque. N'oublions pas d'ailleurs que, comme exécution, toute cette fresque appartient à un des élèves de Raphaël, et que si la belle ordonnance de la composition démontre l'esprit du maître, ce n'est toujours là qu'une œuvre de seconde main. L'iconographie, sans dédaigner cette peinture, ne saurait donc s'en prévaloir.

LÉON X DANS LA DÉFAITE DES SARRASINS.

Léon X était rentré à Florence le 22 décembre 1515. Il avait officié, le jour de Noël, à Santa-Maria-del-Fiore, était revenu à Rome pour le commencement de l'année 1516 et se reposait à Civita-Lavinia des fatigues de son voyage, quand des corsaires barbaresques débarquèrent sur la côte et faillirent s'emparer de la personne même du pape [1]. Léon X n'eut que le temps de se sauver à Rome... La fresque qui représente la victoire de saint Léon IV sur les Sarrasins fut peinte en mémoire de cet événement [2]. Léon X, qui vient

1. Civita-Lavinia était à trois milles de la mer, entre Antium et Ostie.

2. Voir *les Fresques de Raphaël au Vatican*, p. 285.

d'échapper aux infidèles, prend tout naturellement la place du pape qui avait donné son nom à la *cité Léonine*. Assis, à la gauche de la fresque, sur un siège exhaussé d'un piédestal de marbre, il lève les yeux vers le ciel, en action de grâces du triomphe des chrétiens, et bénit les guerriers qui viennent de vaincre les Sarrasins[1]. De profil à droite et coiffé de la tiare, il est revêtu de ses habits sacerdotaux. Son visage est fort idéalisé. Là encore on n'a pas un portrait véritable, on n'a qu'un simple souvenir. « Les histoires, dit Montesquieu, sont des faits faux composés sur des faits vrais, ou bien à l'occasion de faits vrais. » Il en est de même de bien des portraits, dans lesquels l'imagination ajoute à la vérité naturelle... Les personnages qui entourent le pape sont aussi des portraits. On reconnaît notamment, derrière le souverain pontife, le cardinal Jules de Médicis et le cardinal Bibbiena. Ce dernier, nous l'avons vu[2], allait être mêlé de la façon la plus intime aux projets de guerre sainte que Léon X nourrissait déjà dans son cœur.

Le 1er janvier 1516, l'Italie crut entrevoir la fin de ses maux. Ce ne fut qu'une halte de quelques jours dans la voie douloureuse qu'elle avait à parcourir encore, une courte éclaircie dans un ciel chargé d'orages.

1. Les mains du pape portent des bagues au pouce, à l'index et à l'annulaire.

2. Page 47 du présent volume.

Ferdinand d'Aragon meurt le 23 janvier 1516, et sa mort est le signal de nouvelles complications dans la Péninsule. Au moment où François Ier, qui n'attendait que cet événement et qui se croyait sûr du pape, s'apprêtait à mettre la main sur la couronne de Naples, Maximilien entre en Italie avec des forces considérables. Léon X aussitôt dépêche à l'empereur le cardinal Bibbiena[1], et, sans rompre avec le roi de France, travaille à le trahir. Mais l'indécision de Maximilien fait tourner de nouveau la fortune du côté des Français. Au moment où Milan allait tomber au pouvoir des impériaux, Maximilien donne ordre de lever le siège et se retire en hâte au fond du Tyrol. Léon X se rapproche alors de François Ier, et, ne pouvant tailler une principauté pour son neveu dans le royaume de Naples, il dépouille François-Maria della Rovere du duché d'Urbin afin d'en donner l'investiture à Laurent de Médicis... Les habitants de Lodi, partisans du roi de France, passés au fil de l'épée par Marc-Antoine Colonna ; les faubourgs de Milan, favorables aux impériaux, incendiés par le connétable de Bourbon ; une abominable spoliation commise par le pape dans un intérêt de famille : voilà encore, pour les sept premiers mois de l'année 1516, ce que donne la paix promise à l'Italie par Léon X, sans compter les flots de sang répandus à Brescia, qu'André Gritti et Lautrec reprennent pour le compte des Véni-

1. Il ordonne en même temps à Marc-Antoine Colonna, qui commandait en Romagne, de joindre ses troupes à celles de l'empereur.

tiens, et à Vérone, que l'armée pontificale conserve aux Allemands[1].

La grande appréhension de Léon X était toujours de voir les Français s'établir en Italie. Pour les en déloger, tout lui fut bon. Le traité de Noyon, (13 août 1516), par lequel le roi de France et le roi d'Espagne se garantissaient leurs États en deçà comme au delà des Alpes, redoubla ses alarmes[2]. Il tenta vainement d'y opposer le traité de Londres (29 octobre 1516)[3]. *L'Alliance perpétuelle*, qui mit les cantons helvétiques du côté de la France, fut un nouveau coup de fortune pour François Ier. Tout sembla tourner contre le pape. François-Marie della Rovere reconquit son duché d'Urbin, et Léon X, pour le lui arracher de nouveau, fut forcé de soutenir une guerre de huit mois, qui épuisa le trésor pontifical en abaissant le prestige moral de la papauté. Survinrent la conspiration du cardinal Petrucci et les abominables supplices qui la suivirent[4]. Un assez grand nombre de cardinaux ayant

1. Après la retraite de Maximilien, Marc-Antoine Colonna était passé, avec l'assentiment de Léon X, au service de l'Allemagne. Ce fut lui qui défendit Vérone contre Venise.

2. Charles d'Autriche s'engageait à défendre le Milanais conquis par François Ier, et François Ier donnait en mariage à Charles d'Autriche sa fille Louise, âgée d'un an, à laquelle il abandonnait tous les droits de la maison d'Anjou à la couronne de Naples.

3. Par le traité de Londres, Léon X formait contre la France une ligue sainte avec l'Angleterre, l'Allemagne et l'Italie.

4. Les cardinaux Pauli, Riario, Soderini, etc., avaient été, plus ou moins directement, complices du cardinal Petrucci. Ils en furent

pris part à ce complot, Léon X ne se trouva plus en sûreté dans le sacré collège, et, pour s'y entourer de nouveaux partisans, fit en un seul jour (26 juin 1517) trente et un cardinaux, dont plusieurs n'étaient même pas encore arrivés à la prélature[1]. La plupart payèrent leur pourpre d'une partie de leur fortune, et comblèrent ainsi le vide que la guerre d'Urbin avait fait dans les finances du saint-siège. Il y eut là, pour la papauté, un grand abaissement moral, et ce fut néanmoins l'instant où matériellement la cour de Rome rayonna de la plus grande splendeur. Quiconque y avait rang devait paraître avec un luxe éblouissant. Chaque cardinal avait un train de vie quasi royal. Le plus pauvre ne possédait pas moins de huit à dix mille ducats de revenu. Toute l'Europe, étant tributaire de l'Église, contribuait à leur fortune, dont le bon plaisir seul du pape fixait les bornes. A la fin de l'année 1517, la prospérité de Rome sembla ne laisser rien à désirer. Les Romains, se croyant revenus à l'âge d'or, décrétè-

quittes pour de fortes sommes d'argent. Le chirurgien Vercelli et les complices secondaires payèrent pour tous. Non seulement ils furent mis à mort, mais, à la honte de Léon X, on ne sut qu'inventer afin d'aggraver leurs supplices et de prolonger leur agonie.

1. Lodovico Rossi fut compris dans cette promotion. Ægidius de Viterbe, Lorenzo Campoggio, Cristoforo Numalio, Tommaso Vio, y représentèrent l'érudition. Giovanni Piccolomini, Andrea della Valle, Niccolò Pandolfo, Niccolò Ridolfi, Giov. Salviati, Ercole Rangone, Silvio Passerini, Francesco de' Conti, Paolo Emilio Cesi, Raffaelo Petrucci, Louis de Bourbon, Adrien d'Utrecht, Pompeo Colonna, Franciotto Orsini, etc., furent nommés ce même jour.

rent qu'une statue serait élevée à Léon X au Capitole, et que, sur le piédestal de cette statue, on placerait l'inscription suivante :

OPTIMO.PRINCIPI.LEONI.X.
MED.IOAN.PONT.MAX.
OB RESTITVTAM.RESTAVRATAMQ.
VRBEM.AVCTA.SACRA.BONASQ.
ARTES.ADSITOS.PATES.
SVBLATVM.VECTIGAL.DATVMQ.
CONGIARIVM.S.P.Q.R.P.

Ce fut alors, en effet, un temps heureux pour Rome, eu égard surtout aux calamités qui devaient suivre. Léon X, comme Louis XIV, ne vit pas au delà de lui-même. Il crut à l'éternité du pouvoir dont il était le dépositaire. Il n'aperçut pas le gouffre que ses prodigalités creusaient sous la chaire apostolique. Il n'accorda nulle attention à Luther, et ne soupçonna pas qu'un moine obscur allait entraîner dans sa révolte la moitié du monde chrétien. Il fut le plus magnifique et le moins clairvoyant des papes.

A ce moment du règne de Léon X se rapporte la médaille sur laquelle on voit, d'un côté, le buste du pape revêtu des habits pontificaux (LEO X PONTIFEX MAX.), de l'autre côté, une figure de femme tenant une corne d'abondance d'où s'échappent des pièces d'or (LIBERALITAS PONTIFICIA). Les attributs des sciences, des lettres, des arts et des hautes dignités ecclésiastiquos accompagnent cette figure et en complètent la signification...

Léon X répandait l'or à profusion. C'était à qui célébrerait sa libéralité, il faudrait dire sa prodigalité. Les lettrés et les poètes n'avaient qu'à tendre la main pour qu'il la remplît. Les savants et les artistes étaient sûrs aussi de ses faveurs. Quant aux bénéfices, ils s'accumulaient sur tous les dignitaires de l'Église, les faisaient riches à l'excès, et achevaient en même temps de les dépraver et de les perdre. — A cette époque pourrait bien appartenir aussi une autre médaille à l'effigie de Léon X au revers de laquelle Jésus-Christ lave les pieds à ses apôtres. L'inscription suivante est gravée autour du bas-relief : VT DOMINVS ET MAGISTER (comme seigneur et comme maître), et l'exergue porte ces mots : EXEMPL. DEDI VOBIS (je vous ai donné l'exemple). C'est ainsi que, sous une apparente humilité, le pape invitait les cardinaux et les prélats, tous les hommes d'Église et de cour, à faire ainsi qu'il faisait lui-même, à s'entourer d'un faste qu'il voyait rejaillir sur la papauté.

LÉON X DANS LE COURONNEMENT DE CHARLEMAGNE.

La dernière des grandes peintures qui décorent la troisième des *Chambres de Raphaël* fut exécutée durant cette année 1517. Léon X, qui nourrissait toujours en son cœur le désir et l'espoir de chasser d'Italie les Français, devait attendre encore et prendre soin surtout d'inspirer confiance à François Ier. Ce fut alors qu'il lui présenta le mirage de l'Empire et

qu'il fit peindre au Vatican le *Couronnement de Charlemagne*, voulant que, dans cette fresque, on confondît Léon X avec Léon III et François Ier avec Charlemagne. Voilà donc, pour la quatrième fois dans la même *Chambre*, sinon un vrai portrait du pape, du moins une réminiscence iconographique qui, sans nous renseigner d'une façon précise, est de nature à nous intéresser... L'empereur, tenant le sceptre de la main droite et portant de la main gauche le globe du monde, est agenouillé devant le pape, ou plutôt devant l'évêque de Rome, qui est assis sur le trône pontifical. Léon X, de profil à gauche et très reconnaissable, est coiffé d'une haute mitre toute resplendissante d'or et de pierreries. De ses deux mains il tient la couronne impériale, qu'il va déposer sur la tête de François Ier [1]. La figure du pape, calme et recueillie, ne manque ni de noblesse ni de distinction. Elle revêt même ici un caractère idéal qui s'accorde difficilement avec les portraits vrais. N'oublions pas cependant que les contemporains célébrent à l'envi la belle prestance de Léon X dans toutes les cérémonies du culte [2]. Le souverain pontife semblait alors se dépouiller en partie de son humanité et grandir de toute la majesté dont il était revêtu... Raphaël lui-même n'est d'ailleurs pour rien dans ce pseudo-portrait. Accablé de travaux, il confiait à des

1. Les traits de François Ier sont très bien caractérisés dans cette peinture. Pour que l'allusion soit quelque peu déguisée, l'artiste a supprimé la barbe que portait le roi de France.

2. Voir Pâris de Grassis.

élèves l'exécution de ses fresques... Il n'y a pas moins là, tout autour du pape et de l'empereur, de nombreux portraits dont aucun ne nous est connu. Sans cet oubli de l'histoire, que de personnages importants vivraient devant nous!

Au commencement de 1518, tout l'Occident semble vouloir encore une fois se porter vers l'Orient. Ce n'est, il est vrai, qu'un feu de paille, mais il est allumé de la main même du pape, et il en jaillit un instant des flammes assez vives pour produire l'illusion d'un réel embrasement... Sélim venait de s'emparer de l'empire ottoman. Il avait tué Bajazet son père, Achmet son frère et les deux fils d'Achmet, conquis la Perse, soumis l'Égypte, s'était rendu redoutable par sa cruauté autant que par ses conquêtes, et faisait trembler l'Europe par la guerre qu'il préparait contre elle à Constantinople. Était-ce sur l'île de Rhodes, sur la Hongrie ou sur le royaume de Naples qu'il allait frapper ses premiers coups? Nul ne le savait, chacun était alarmé. Léon X, croyant le moment opportun pour réunir les princes chrétiens contre l'ennemi commun, proclama entre eux une trêve de cinq ans, avec menace d'excommunication contre celui qui viendrait à la rompre. Pour arriver à cette communauté d'action, il envoya le cardinal Bibbiena en France, Lorenzo Campeggio en Angleterre, Ægidius de Viterbe en Espagne, Alexandre Farnèse en Allemagne. A Rome, Sadolet prêcha la guerre sainte, exaltant le souverain pontife et criant sus aux infidèles.

Tout cela ne pouvait aboutir. Le temps des croisades était irrévocablement passé, et Léon X, malgré les flots d'éloquence qu'il fit répandre par toute la chrétienté, ne parvint à former entre les rois qu'une alliance défensive[1]... Des événements considérables allaient d'ailleurs détourner brutalement l'Occident des régions romanesques où, depuis longtemps déjà, il ne voyageait plus qu'en imagination.

Les médailles sur la face desquelles est le portrait de Léon X et qui portent au revers, les unes l'étoile des Mages avec ces mots : LVX VERA IN TENEBRIS LVCET (la Lumière véritable luit dans les ténèbres), les autres cette inscription : BENEFAC, DOMINE, BONIS ET RECTIS CORDE (Seigneur, bénissez les hommes bons et droits), furent sans doute gravées vers cette époque. Elles présentent toutes des portraits conçus et exécutés dans le même esprit et se rapportant à un même type. Sans avoir l'autorité du portrait qui fait l'objet de cette étude, elles sont des compléments d'information nécessaires à l'iconographie de Léon X.

Dès la fin de 1518, le jeune roi d'Espagne demande au pape le titre de roi des Romains et l'investiture du royaume de Naples. François Ier, que Léon X s'empresse d'informer, supplie le pape de résister à

1. Chemin faisant, le cardinal Bibbiena négocia en France le mariage de Laurent de Médicis avec Madeleine de La Tour-d'Auvergne. Les présents que fit Léon X à la nouvelle épouse s'élevèrent à la somme prodigieuse de 300,000 ducats. Il ne fallut pas moins de trente-six chevaux pour les transporter à Paris.

cette prétention, et la cour de Rome décide que la couronne impériale appartenant de droit à Maximilien, celui-ci devra venir en Italie pour la recevoir des mains du pape[1]. Léon X comptait sur François Ier pour arrêter Maximilien dans sa marche. Mais Maximilien meurt le 12 janvier 1519, et voilà que commence en Italie le grand drame dont la France allait payer les frais et dont la papauté devait porter la honte. Le jeune roi d'Espagne réunissait sur sa tête quatre couronnes royales[2] et prétendait y ajouter la couronne impériale; mais il trouva dans François Ier un ardent compétiteur. Les électeurs, malgré tout, décidèrent en sa faveur : il fut élu empereur, le 28 juin, à l'âge de dix-neuf ans. Devant ce pouvoir immense

1. Quant à l'investiture du royaume de Naples, Léon X allégua qu'une des lois fondamentales de ce royaume exigeait que la souveraineté n'en fût point réunie à la couronne impériale. Le jour donc où le roi d'Espagne aspirerait à cette couronne, il se trouverait dans l'obligation de renoncer au royaume de Naples... En proposant à Maximilien de venir à Rome pour s'y faire couronner, Léon X le trompait. Maximilien se laissa prendre au piège. Il avait été cependant leurré déjà par la papauté et disait quelquefois, en parlant de Léon X ; « Si ce pape ne m'eût pas trompé, lui aussi, il aurait été le seul pape dont j'aurais eu lieu de louer la bonne foi. » (Heidegger, *Histor. Papatus,* p. 201.)

2. Il tenait les Pays-Bas du chef de son père, l'archiduc Philippe ; Jeanne la Folle, sa mère, fille de Ferdinand et d'Isabelle, lui avait donné d'incontestables droits sur la Castille et sur l'Aragon ; comme héritier de la branche légitime de la maison d'Aragon, la Sicile et Naples lui appartenaient; la mort de Maximilien le mettait en possession des États héréditaires de la maison d'Autriche.

Léon X conçut des craintes, mais il détestait à tel point François Ier, que la déconvenue du roi de France lui fit tout oublier. Elle le consola même de la mort de son neveu, Laurent de Médicis. Cette mort, d'ailleurs, l'affranchissait de ses plus détestables préoccupations politiques. Les guerres dans lesquelles il s'était engagé l'avaient conduit aux plus coupables extrémités. Presque tout l'argent extorqué en Allemagne par le trafic des indulgences avait été employé à satisfaire l'ambition de Laurent. On en était arrivé, rapporte Guichardin, à jouer dans les cabarets la faculté de tirer les âmes du purgatoire[1]. « Sa Sainteté va sans doute devenir ce qu'à l'époque de son exaltation on s'était attendu qu'elle serait, » écrivait Lodovico da Canossa au cardinal Bibbiena, à l'occasion de la mort du duc d'Urbin[2]. Cependant, de la paix pro-

1. « Haveva sparso per tutto il mondo, senza distintione di tempi e di luoghi, indulgentie amplissime, non solo per poter giovare con esse quelli che ancora sono nella vita presente, ma con facultà di potere oltra questo liberare l'anime de' defunti dalle pene del purgatorio : le quali, perchè era notorio che si concedevano solamente per estorquere danari da gli huomini, ed essendo esercitate imprudentemente da commissarii deputati a questa esattione, la più parte de' quali comperava dalla corte la facultà di esercitare; haveva concitato in molti luoghi indignatione e scandalo assai, e specialmente nella Germania, dove a molti de' ministri era veduto vendere per poco prezzo, o giocarsi su le taverne la facultà del liberare l'anime de' morti dal purgatorio. » (Guicciard., lib. XIII, p. 395.)

2. « Mostrando sua santità del tutto volersi accommodare al voler di Dio, ed al naturale instinto suo. Il che ci dà speranza, che

mise au début de ce pontificat, il fut moins question que jamais. Léon X, au contraire, s'abandonna tout entier à sa haine contre la France, et, pour chasser les Français du Milanais, promesses, mensonges, trahisons, perfidies, tout lui fut bon... Il propose à François Ier de se joindre à lui afin d'expulser de Naples les Espagnols. Le pape prendra Gaëte et le Garigliano, le roi de France gardera le reste du royaume pour son second fils. Le marché conclu, Léon X fait entrer dans le Milanais les Suisses achetés par lui. Il informe en même temps Charles-Quint des projets de François Ier contre Naples, et lui offre de réunir les troupes pontificales à celles de l'empire pour arracher Milan à la France et y ramener François Sforza[1]. Cela fait, il jette le masque, lance l'anathème contre François Ier et dévoile son alliance avec Charles-Quint[2]. Voilà donc la guerre encore une fois allumée dans la

sua beatitudine si possa ancor veder tale, quale si sperò che dovesse essere il giorno che fu creata. » (*Lettere di Principi*, vol. I, p. 57.) Le gouvernement de la Toscane fut remis alors par Léon X au cardinal Jules de Médicis, qui s'acquitta de cette mission avec sagesse et modération. Quant au duché d'Urbin, il fut réuni en 1520 au domaine de l'Église.

1. Fils de Maximilien Sforza.

2. Tous les mécontents et tous les anciens partisans des Sforza furent rassemblés par les agents pontificaux et ameutés dans le Milanais contre les Français. Lescun se plaignit d'un pareil procédé et se présenta en parlementaire devant Reggio, que commandait Guichardin. Il fut fait prisonnier, et le pape, en plein consistoire, l'accusa d'avoir voulu s'emparer de la ville.

Péninsule [1], guerre désastreuse pour la France et déplorablement conduite par ses généraux. Le 19 novembre 1521, Milan fut pris presque sans coup férir [2]. Les anciens ducs furent réintégrés dans leur duché, et le peuple prodigua à François-Marie-Sforza les mêmes cris d'enthousiasme par lesquels il avait naguère acclamé François Ier [3].

La politique du pape était partout victorieuse. C'est ce que célèbre la médaille sur laquelle est reproduit le quadrige triomphal des pièces de Syracuse. C'est ce que proclame aussi cette autre médaille où les armes des Médicis sont entourées de ces mots: GLORIA ET HONORE CORONASTI EVM (vous l'avez couronné de gloire et d'honneur). C'est ce que montre encore la médaille au revers de laquelle un ange place une couronne sur la tête d'un lion, qui, de sa griffe, prend possession du globe terrestre. Toutes ces médailles sont à l'effigie de Léon X; mais elles ont plus d'intérêt pour l'histoire que pour l'iconographie, car les

1. Les troupes de la France commandées par Lautrec, celles de Venise commandées par André Grítti et celles du duc de Ferrare, eurent à combattre les armées romaines, espagnoles et allemandes, commandées par Prospero Colonna, Frédéric de Mantoue et le cardinal Jules de Médicis.

2. Lautrec, retranché derrière l'Adda, en fut délogé par Prospero Colonna. Il se retira à Milan, où il fit décapiter Cristoforo Pallavicini, comme partisan du pape. Cruauté d'autant plus coupable qu'elle était inutile.

3. Milan ayant été rendue aux Sforza, Parme et Plaisance firent retour au saint-siège.

portraits qu'elles nous fournissent reproduisent d'une manière presque identique ceux que nous ont donnés les médailles ou monnaies étudiées déjà dans ce travail.

Léon X était à la Magliana quand lui parvint la nouvelle de la déroute des Français. Voulant présider lui-même aux réjouissances publiques par lesquelles on allait fêter cet événement, il revint à Rome aussitôt, le 24 novembre 1521, et convoqua le consistoire pour le 27. Se sentant indisposé, il se retira dans ses appartements. Durant quelques jours, les médecins ne crurent à rien de grave. Tout à coup le mal empira, et le 1er décembre au matin la mort survint. Elle fut tellement prompte, que les derniers sacrements ne purent être apportés au mourant. Léon X était dans sa quarante-sixième année. Il avait régné huit ans, huit mois et dix-neuf jours. La plupart des historiens attribuent sa mort à l'excès de la joie qu'il ressentit en apprenant l'humiliation de la France. Dans l'entourage du pape on crut au poison : François Ier, le duc de Ferrare et le duc d'Urbin furent soupçonnés d'avoir soudoyé l'empoisonneur[1]. Les funérailles eurent lieu au

1. Le dataire apostolique Pâris de Grassis croit au poison. S'étant aperçu, après la mort du pape, que le corps était fort enflé, il demanda au consistoire s'il ne convenait pas de faire une autopsie, et le consistoire refusa. Il raconte en outre que, durant sa maladie, Léon X sentait un feu interne qui le dévorait. « En conséquence, dit-il, il est certain que le pape a été empoisonné. » Il rapporte aussi que, Léon X étant encore à la Magliana, un moine hiéronymite fit avertir le pape qu'un des familiers de sa maison le devait

Vatican, sans grande pompe, le soir même de la mort. Le camérier du pape, Antonio da Spello, prononça une pâle oraison funèbre, et, durant quinze ans, le pape qui avait donné son nom à la grande Renaissance n'eut pas même un monument pour désigner au passant le lieu de sa sépulture. En 1536 seulement, le cardinal Hippolyte de Médicis ayant fait transporter à la Minerve le corps de Clément VII, y fit déposer également celui de Léon X, et ordonna que des tombeaux fussent élevés à chacun de ces papes[1]. Mais alors la Renaissance descendait avec rapidité la pente de la déca-

empoisonner, non par des aliments, mais par son linge. (W. Roscoe, tome IV, appendice n° CCXIV.) — Du Plessis, dans le *Mystère d'iniquité,* fait mourir Léon X du saisissement de la joie. Mais quand on meurt de joie, on meurt subitement et on ne met pas plusieurs jours à mourir. — La narration de Jean Crespin n'est pas plus vraisemblable. Selon lui, Léon X mourut « en beuvant et faisant grande chère, et comme il se réjouissoit merveilleusement de telles nouvelles... » (Jean Crespin, *État de l'Église,* ann. 1521, p. 516.) Les historiens peu favorables à Léon X ne lui refusent pas la sobriété. — Voici le récit de Guichardin, traduit par Chomedey (livre XIV, chap. XIV, fol. 143, à l'année 1521) : « Ayant receu au village de Magliane, où il alloit souvent se récréer, la nouvelle de la prise de Milan, il entra en tel excès de joye que, la nuict même, lui survint une petite fièvre dont il mourut dans très-peu de jours, non sans un grand soupçon d'avoir esté empoisonné par Barnabé Malespine, son chambrier, qu'on avoit député pour lui donner à boire. » — Famien Strada a fait deux récits de la mort de Léon X, l'un dans le goût de Tite-Live, l'autre dans la manière de Tacite.

1. D'après Titi, un autre monument aurait été élevé à Léon X dans la basilique de Saint-Pierre, près de la *Pietà* de Michel-Ange. On ne l'y trouve plus.

dence. Nombre de grands talents restaient encore en Italie, le génie faisait presque partout défaut. Le Moïse de Michel-Ange est un digne gardien du repos de Jules II; les insignifiantes figures de Raffaelo da Montelupo, de Nanni di Baccio Bigio et de Baccio Bandinelli, veillent sans dignité ni grandeur sur le sommeil éternel de Léon X[1].

Les fresques de Raphaël au Vatican, avec la série de portraits qu'elles contiennent, nous ont tenu dans le domaine exclusif de l'histoire et de la politique, politique détestable, qui nous a montré le pape sous son plus mauvais jour. Léon X, en effet, qui avait pris l'Italie des mains de Jules II au lendemain de Ravenne, la laissait à Clément VII[2] à la veille de Pavie et à l'avant-veille du sac de Rome. Il était mort dans l'enivrement de son triomphe, sans rien prévoir des catastrophes prochaines et inévitables. Après avoir promis la paix, il n'avait donné que la guerre. A force de mensonges et de ruses, il avait chassé les Français du nord de l'Italie, mais il avait livré l'Italie tout entière aux Espagnols et aux Allemands. Ne valait-il pas mieux encore voir François Ier à Milan que Charles-Quint partout? Léon X, dont le règne s'était annoncé comme une

1. Il y a, sur la tombe de Léon X, une statue de ce pape. C'est une œuvre sans valeur iconographique.

2. Nous ne parlons pas d'Adrien VI, qui ne régna guère qu'une année et qui n'eut pas le temps de voir mûrir les fruits de la politique de Léon X.

réaction pacifique contre le règne belliqueux qui avait précédé, n'avait fait que continuer la politique de Jules II. Il avait hérité de sa haine contre la France, et, pour assouvir cette haine, il avait tout sacrifié. Jules II cependant, agissant au grand jour et allant droit au but, n'avait songé qu'à l'Italie, pour laquelle il ne s'était point épargné. Léon X, au contraire, cheminant dans l'ombre et par des voies tortueuses, n'avait songé qu'à sa propre maison et ne s'était jamais exposé. Jules II, jusque dans ses plus grands écarts, montre de la grandeur; Léon X, d'un bout à l'autre de son pontificat, ne fait preuve que d'habileté. Le népotisme l'entraîna dans les plus détestables aventures. Ce qu'avaient fait Sixte IV pour les Riario et Alexandre VI pour César Borgia n'est pas pire que ce que fit Léon X pour Laurent de Médicis. Quoi de plus injuste que la guerre contre François-Marie della Rovere? Quel parjure plus odieux que celui dont Jean-Paul Baglioni fut victime[1]? Quelle trahison plus manifeste que celle dont Alphonse de Ferrare eut tant de peine à se tirer[2]? Et quelle prodigalité de l'or chré-

1. En 1521, Léon X attire Jean-Paul Baglioni à Rome sous la foi d'un sauf-conduit et le reçoit au Vatican, où il met la main sur lui. Il le fait jeter au château Saint-Ange, mettre à la torture et décapiter; après quoi il s'empare de Pérouse. Il prit également par trahison Fermo et les principales villes et forteresses de la Marche d'Ancône.

2. Léon X refusa de restituer les villes de Modène et de Reggio qu'il avait promis à François Ier de remettre au duc de Ferrare. Il

tien! Quel gaspillage des deniers de l'Église! Quel coupable aveuglement en présence des révoltes religieuses, que tant d'abus et de scandales étaient en train de susciter[1]! Il est peu de papes auxquels l'Italie et la papauté aient à demander de si redoutables comptes... D'où vient donc que le nom de Léon X ait traversé les âges entouré de tant de prestige et comme un des grands noms de la papauté? C'est qu'à côté du pape roi, qui fut mauvais, mais qu'on a presque oublié, il y eut le pape de la Renaissance, qui seul a survécu, l'humaniste passionnément épris du beau sous toutes ses formes et dans toutes ses manifestations, le représentant d'une majesté intellectuelle sur laquelle les lettres et les arts ont répandu un incomparable éclat... Voilà ce que nous allons regarder dans le portrait de la galerie Pitti.

se serait même emparé de tout le duché, si le marquis Frédéric de Mantoue n'était arrivé au secours du duc Alphonse.

1. Léon X ne vit pas venir la Réforme. Quand on lui parlait des démêlés de Luther avec ses adversaires, il haussait les épaules avec indifférence et se contentait de dire : « C'est une affaire de moines ». De même, fait observer très judicieusement M. Renan, le proconsul d'Achaïe refusait d'entendre les zélés de la synagogue de Corinthe, qui traînaient saint Paul devant lui, et leur répondait avec hauteur : « C'est une querelle de juifs ».

IV

LÉON X
ENTRE LE CARDINAL JULES DE MÉDICIS
ET LE CARDINAL DE' ROSSI

Le portrait de Léon X est le plus important et le plus beau des portraits de la galerie Pitti[1]. La galerie royale de Naples en possède une copie par André del Sarte, et voici ce que Vasari raconte au sujet de cette copie :

« Le duc Frédéric de Mantoue, en passant par Florence pour se rendre à Rome, où il allait complimenter Clément VII, vit au-dessus d'une porte, dans le palais Médicis, le portrait du pape Léon, entre le cardinal Jules de Médicis et le cardinal de' Rossi, qu'avait peint le très excellent Raphaël d'Urbin. Il en fut frappé et songea aux moyens de se l'approprier. Étant à Rome, il attendit le moment favorable pour demander au pape de le lui donner. Clément VII lui accorda aussitôt cette faveur, et envoya l'ordre à Ottaviano Medici, qui gouvernait Florence au nom d'Hippolyte et d'Alexandre, d'expédier cette peinture à Mantoue. Le magnifique Ottaviano, fort mécontent de voir Florence dépouillée d'un tel chef-d'œuvre, répon-

1. Ce portrait est peint sur un panneau de 1m,595 de haut sur 1m,208 de large.

dit néanmoins qu'il s'empresserait de servir le duc, mais que, la bordure étant en mauvais état, il faudrait commander un nouveau cadre et le refaire dorer avant d'envoyer le tableau à Mantoue. Ottaviano, ménageant ainsi, comme on dit, la chèvre et le chou, fit appeler Andrea (André del Sarte), lui exposa le fait et lui dit qu'il ne voyait d'autre moyen de sortir d'embarras que d'avoir bien vite une contrefaçon, que l'on enverrait au duc, en retenant secrètement le tableau de Raphaël. Andrea promit de faire tout ce qu'il savait et pourrait, et se mit au travail dans la maison même d'Ottaviano. Il réussit de telle manière que, la chose terminée, Ottaviano, très expert en matière d'art, ne put reconnaître la copie de l'original. Andrea avait reproduit jusqu'aux taches et aux moindres altérations. On cacha donc le portrait qu'avait peint Raphaël et l'on envoya la copie d'André del Sarte à Mantoue. Le duc en fut enchanté et Jules Romain, disciple de Raphaël, qui ne savait rien de ce subterfuge, crut admirer l'œuvre même de son maître. Il n'aurait jamais été détrompé, si Giorgio Vasari, qui avait vu peindre cette copie par Andrea, près de qui il avait fait son apprentissage, ne lui avait plus tard tout découvert. Un jour que Jules Romain se montrait fort empressé auprès de Vasari et lui vantait ce portrait comme la plus belle chose qui se pût voir, Vasari lui dit : « Cet ouvrage est très beau, « en effet, mais il n'est pas de la main de Raphaël. « — Comment, s'écria Jules Romain, mais je reconnais « tous les coups de pinceau que j'y ai donnés moi-même.

« — Vous les avez sans doute oubliés, reprit Vasari, « car ce tableau est de la main d'André del Sarte. Et « pour preuve, voici la marque (et il la lui montra) « qu'on a mise à Florence derrière cette copie, attendu « que, placée à côté de la peinture de Raphaël, on ne « pouvait plus distinguer l'une de l'autre. » Ce qu'ayant entendu, Jules Romain fit retourner le tableau, vit le signe, et dit alors en haussant les épaules : « Eh bien ! « je n'estime pas moins cette peinture que si elle était « de la main de Raphaël, je l'estime même beaucoup « plus ; car il est surnaturel de voir un excellent peintre « imiter la manière d'un autre et arriver à la contre- « faire à ce point[1]. » C'est ainsi que, grâce à l'initiative d'Ottaviano, on put donner satisfaction au duc de Mantoue, sans priver Florence d'un aussi rare chef-d'œuvre. Quant à la peinture même de Raphaël, elle fut donnée plus tard au duc Alexandre. Celui-ci la garda quelque temps chez lui et finit par l'offrir au duc Cosme, qui la conserve dans sa galerie avec beaucoup d'autres tableaux fameux[2]. »

Le portrait de Léon X, peint par Raphaël, est, nous l'avons dit, au palais Pitti. Quant à la copie d'André del Sarte, elle passa de la galerie de Mantoue dans la galerie Farnèse à Parme, et fut transportée ensuite à Naples, où elle occupe une place d'honneur au musée

1. Au dire de Gabbiani, la copie d'André del Sarte portait, sur l'épaisseur du panneau, le nom d'ANDREA F. P. et sans doute aussi la date, le tout caché par le cadre. (Passavant, t. II, p. 273.)

2. (Vasari, t. VIII, *Vita di Andrea del Sarto*, p. 281.)

royal. Jusqu'en 1841, personne n'avait mis en doute l'authenticité du portrait de Florence. Alors seulement, le chevalier Antonio Niccolini, directeur du *Museo Reale*, fit graver le portrait de Léon X que possède ce musée, et accompagna cette gravure d'un long plaidoyer en faveur de l'originalité du tableau de Naples. Une controverse pleine d'aigreur s'engagea entre les Napolitains et les Toscans, et, après nombre de mémoires publiés de part et d'autre, la victoire resta aux Florentins. En présence du témoignage de Vasari, en présence surtout de l'œuvre elle-même, tous les arguments et toutes les subtilités ne purent prévaloir. Le palais Pitti possède le portrait original de Léon X, aucun doute n'est possible à cet égard[1].

Sur la peinture même de Raphaël, Vasari s'exprime ainsi : « Raphaël fit à Rome un tableau de bonne grandeur, dans lequel il représenta le pape Léon X, le cardinal de Médicis et le cardinal de' Rossi. Les figures semblent n'être pas seulement peintes, mais se montrer en relief et en bosse. Le velours a son poil ; la moire du damas dont le pape est vêtu miroite avec éclat ; les fourrures de la doublure ont la morbidesse de la vie ; les ors et les soies sont si bien imités,

1. Vasari raconte, dans sa propre vie, qu'il avait peint aussi une copie du portrait de Léon X pour Ottaviano Medici, en 1587. Ottaviano, dans une de ses lettres, parle de cette copie, qui passa vraisemblablement de la collection de W. Roscoe, à Liverpool, dans celle de M. H. Coke, à Holkham. Elle est belle, quoique ayant poussé au noir. (Passavant, t. II, p. 273.)

qu'ils ne paraissent pas avoir été simulés avec un pinceau, mais qu'on croit voir l'or et la soie mêmes. On remarque un livre dont une des feuilles est couverte de miniatures d'une extraordinaire vivacité de tons, et une sonnette d'argent d'un travail dont on ne saurait assez louer la beauté. Il y a, entre autres choses, sur le siège pontifical, une boule en or bruni, dans laquelle se reflètent comme dans un miroir (tant est profonde sa limpidité) la lumière des fenêtres, les épaules du pape, et les lignes tournantes de l'architecture du fond. Et toutes ces choses sont faites avec un soin tel, qu'aucun maître assurément n'a jamais mieux fait et ne pourra mieux faire. Le pape récompensa royalement cet ouvrage, qui se voit dans les appartements du Grand-Duc[1]. » En insistant ainsi sur la perfection des choses secondaires, Vasari n'indique-t-il pas suffisamment quelle est la rare beauté des parties principales? Quand il s'arrête à vanter les détails et à en relever l'illusion, il est loin d'ignorer que de pareilles minuties, si achevées qu'elles soient, ne constituent point un chef-d'œuvre; mais, voulant donner l'idée du chef-d'œuvre lui-même et ne trouvant pas de paroles qui puissent en transmettre l'image à l'esprit, il se rejette sur les moindres objets, et laisse à l'intelligence du lecteur le soin de juger du principal par rapport aux accessoires. Le principal, c'est-à-dire le pape et les deux cardinaux qui l'assistent, est en

1. Vasari, t. VIII, p. 33.

effet digne d'admiration, et l'enthousiasme fut grand quand parut cette peinture. La description, pour se hausser au niveau de l'œuvre d'art, fit appel à l'hyperbole, et de l'hyperbole naquit la fable... Le dataire du pape, Balthazar Turini da Pescia, passant dans la pièce où venait d'être apporté le portrait de Léon X, crut voir le pape en personne, s'agenouilla devant lui et lui présenta des bulles à signer. Ainsi fit à peu près l'infant d'Espagne devant le portrait de Charles-Quint par Titien[1]. La Renaissance, quand elle se mettait en pareils frais d'imagination, suivait la trace de l'antiquité, qui avait été coutumière de récits semblables. Le conte relatif au portrait de Léon X renferme au fond la vérité même, et cette vérité, à trois cent soixante-deux ans de distance, est encore aujourd'hui la vérité. On ne peut s'arrêter devant le portrait de Léon X sans éprouver quelque chose du prestige et de l'illusion de la vie. La puissance d'attraction qui fascinait les contemporains de Raphaël, on la ressent toujours. Sans parler de la justesse du dessin, de la vigueur du coloris, de l'exécution large et précieuse à la fois, il y a dans la vérité pittoresque aussi bien que dans la vérité morale de cette peinture une force à laquelle on ne résiste pas.

Léon X est assis entre le cardinal de Médicis et le cardinal de Rossi. Ce dernier détermine par sa pré-

1. *Lettere pittoriche*, t. VI, p. 131.

sence la date du tableau, car, étant mort en 1519 et ayant été nommé cardinal en 1517, c'est entre ces deux années, en 1518 sans doute, qu'a été exécutée cette peinture. Ces trois portraits, qui pour ainsi dire n'en font qu'un, se détachent sur un fond d'architecture, dont les lignes principales paraissent être empruntées aux loges du Vatican[1].

Nous examinerons d'abord les portraits des deux cardinaux, pour donner ensuite toute notre attention au portrait du pape.

Portrait du cardinal Jules de Médicis. — Le cardinal Jules de Médicis est debout à la droite du pape[2]. Sa tête est presque de profil à droite. Les cheveux, taillés en couronne autour de la grande tonsure, tombent jusque sur le front[3]. Au sommet des tempes, cette couronne commence à devenir légère à porter. Le crâne, à sa partie supérieure, manque de puissance. L'ossature des joues, au contraire, est forte ; les pommettes sont saillantes et le maxillaire inférieur est proéminent. L'os frontal n'a pas un large développement. Les yeux, protégés par de larges paupières et

1. Une série de pilastres soutiennent des arcades qui se succèdent de gauche à droite jusqu'au bout de la galerie, par où la lumière directe du ciel arrive jusque sur les premiers plans du tableau.

2. A la gauche du spectateur.

3. La partie supérieure de l'oreille est également couverte par les cheveux.

bien enchâssés dans l'arcade sourcilière, sont grands et ombragés d'épais sourcils, mais sans vive expression. Ils regardent le pape avec une admiration béate, qui n'a rien de forcé ni de joué, qui est sincère au plus haut point, et dans laquelle se concentrent en ce moment les facultés intellectuelles du personnage. Le nez, long et droit, n'a subi encore aucune dépression dans sa forme[1]. La bouche est plutôt grande que petite, bien dessinée, mais d'un sentiment un peu mou qui complète celui des yeux. Une légère moustache couvre la lèvre supérieure; une barbe, également soyeuse et fine, se retrouve sous la lèvre inférieure et garnit à peine le menton, qui est saillant. Les joues, sèches plutôt que maigres, sont rasées. Le col dénote de la force. L'aumusse, qui enveloppe la poitrine, est rouge. Le rochet blanc n'est visible que sur une partie du bras droit. On ne voit d'ailleurs que le haut du corps; le reste disparaît derrière la figure du pape.... Rien de plus vrai, de moins posé, de plus franchement ressemblant que ce portrait, dont la physionomie est honnête, mais sans charme.

En 1518, le cardinal Jules de Médicis avait dépassé de quelques années déjà quarante ans et jouissait de toute la faveur de Léon X. Il était fils naturel de Julien de Médicis, frère de Laurent le Magnifique. Sa naissance demeure obscure : on n'en sait pas précisément l'époque, et l'on n'est pas fixé davantage sur

1. Il est marqué d'un signe au-dessus de la narine droite.

le nom de sa mère. Quelques historiens[1] la nomment Fioretta. Elle avait été sacrifiée à la belle Simonetta, dont Julien était éperdument épris lorsqu'il tomba sous le poignard de Francesco Pazzi le 26 avril 1478[2]. Laurent de Médicis, sans s'arrêter à l'illégitimité de la naissance de Jules, ne vit dans cet enfant que le fils de son frère et se chargea de son éducation[3]. Jules de Médicis avait dix-sept ou dix-huit ans quand Pierre de Médicis fut chassé de Florence. Il subit le

1. Litta entre autres.

2. Antonio Pollajuolo nous a laissé le portrait de la Simonetta. Ce portrait a passé de la maison Vespucci dans la collection de M. Frédéric Reiset, et de là dans la galerie du duc d'Aumale. Il représente une très élégante jeune femme, nue jusqu'à la ceinture : les tresses de ses cheveux sont garnies de perles; un collier, en forme de serpent, entoure son col et descend jusque sur sa poitrine. Au bas, se trouve l'inscription suivante : SIMONETTA IANVENSIS VESPVCCIA. Voilà la vraie Simonetta, chantée par Pulci et par Politien. — Un prétendu portrait de la Simonetta, attribué à Sandro Botticelli, se trouve au palais Pitti. Ce portrait, cité par Vasari (t. V, p. 121), est celui d'une jeune femme, vue de profil, délicate, un peu pâle, avec un très long col. Le costume indique une personne d'humble condition. Cette peinture a été gravée par Calamatta dans le tome Ier de la *R. Galleria de' Pitti*, etc., publiée par Luigi Bardi, et ne rappelle en rien le portrait de la galerie du duc d'Aumale.

3. Le fils naturel de Julien de Médicis fut tenu sur les fonts baptismaux par Antonio Giamberti da San-Gallo, et quand Julien eut été assassiné, ce fut aux Giamberti, peut-être à Antonio lui-même, que Laurent le Magnifique confia l'enfant. (Voy., dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 février 1875, le travail de M. Gustave Gruyer sur l'ouvrage que M. de Reumont a consacré à Laurent le Magnifique.)

sort de sa famille et se mit à errer de cour en cour, séjournant à Bologne près des Bentivoglio, à Pitigliano près des Orsini, à Città di Castello près des Vitelli. Il s'associa à ses cousins dans leur tentative contre Florence en 1497, fit ensuite avec le cardinal Jean le voyage d'Allemagne et de France, regagna l'Italie en 1500, et vécut dans l'obscurité jusqu'en 1512. Il assistait à la bataille de Ravenne, et ce fut lui que Jean de Médicis expédia à Rome pour apprendre à Jules II de quel prix les Français avaient payé la victoire. Rentré à Florence avec tous les Médicis, il fut nommé chevalier de Rhodes et prieur à Capoue. Lors du couronnement de Léon X en 1513, il portait l'étendard de l'ordre et se tenait auprès du pape, qui le nomma cardinal au mois de septembre de la même année[1]. Comme on ne pouvait faire entrer un bâtard dans le sacré collège, Léon X légitima sa naissance en supposant un mariage secret entre Julien de Médicis et la Fioretta. Personne ne crut à cette fable et tout le monde fut scandalisé, mais aucune protestation n'osa se produire. Le cardinal Jules, qu'on nomma dès lors le cardinal de Médicis, fut fait en même temps archevêque de Florence et pourvu par surcroît de riches diocèses en Italie, en Espagne et en France.[2] Il parut être à la hauteur de sa fortune. On le voit, durant

1. Il fut créé cardinal au titre de *Santa-Maria-in-Domnica*, qu'avait porté le cardinal Jean avant d'être Léon X.

2. Il eut, entre autres, l'évêché de Marseille.

tout le pontificat de Léon X, chargé des plus importantes missions et s'en tirer à son honneur. En 1515, il est envoyé comme légat à Cologne et conserve cette ville à la papauté. Lorsqu'en 1517 Laurent de Médicis est mis hors de combat dans la guerre d'Urbin, c'est lui qui se trouve chargé du poids de cette malheureuse guerre et qui mène à bonne fin la campagne. Léon X le nomme alors vice-chancelier de la Sainte-Église, et lui confie le gouvernement de Florence après la mort de Laurent. A force de sagesse et de modération, le cardinal de Médicis désarme les partis, vient à bout des conspirations, et, sans effusion de sang, rétablit la paix dans la ville. On le retrouve, en 1521, légat à l'armée pontificale en Lombardie, où il prend une part considérable au triomphe de la ligue contre les Français.

De 1513 à 1521, voilà la période la plus brillante et la plus heureuse de la vie du cardinal de Médicis. C'est alors que Raphaël joint le portrait de ce personnage au portrait de Léon X. Le cardinal et le pape étaient à peu près du même âge. L'un, cependant, a l'air beaucoup plus jeune que l'autre, est de complexion plus vigoureuse et plus saine. Laurent le Magnifique, robuste d'esprit, avait été valétudinaire de corps, et Léon X était en tout l'héritier de son père. En épousant Clarice Orsini, Laurent n'avait fait qu'un mariage politique. En butte à la haine de Sixte IV, il avait voulu se ménager un allié puissant auprès de la papauté même, et ne s'était peut-être pas assez pré-

occupé des enfants qui seraient ses fils et ses filles[1]. Quant à Julien de Médicis, l'histoire nous montre en lui un brillant chevalier, épris de poésie, laissant la politique à son frère et s'abandonnant sans arrière-pensée à la fantaisie, à l'amour. Et qu'était-ce que la Fioretta? Une fille séduisante et séduite, belle assurément puisqu'elle était aimée, éprise elle-même follement de son volage amant. A défaut de légitimité, les enfants nés de pareilles unions apportent généralement, comme appoint dans la vie, la santé. Ce fut en effet le lot du cardinal de Médicis, et c'est ce que Raphaël a parfaitement déterminé. En 1518, le cardinal de Médicis était arrivé à la maturité, en conservant l'apparence de la jeunesse. Il était grand et bien équilibré dans sa force. Tel il nous apparaît dans son portrait. Raphaël a non moins bien exprimé le caractère moral de l'homme: une certaine étroitesse de vue, la timidité, l'indécision du caractère, l'irrésolution de la pensée, une honnêteté sans prévoyance, tout un ensemble de qualités moyennes, qui permettent à un homme de briller au second plan, mais qui le condamnent à la médiocrité dès que la fortune le porte au rang suprême. Jules de Médicis, dévoué corps et âme à Léon X, fut de 1513 à 1521 un excellent exécuteur de la pensée du maître, et l'on se put méprendre alors sur sa va-

1. Cela, bien entendu, n'est qu'une supposition. Si nous connaissions avec certitude quelque portrait de Clarice Orsini, nous serions dans une certaine mesure édifié sur ce point.

leur. Quand l'heure des grandes responsabilités sonna pour lui, il donna sa mesure véritable.

Les Français avaient abandonné Milan et le cardinal de Médicis venait d'y entrer en triomphateur, quand lui parvint tout à coup la nouvelle de la mort de Léon X. Aussitôt il accourt à Rome, pensant être élu pape par une assemblée de cardinaux où siégeait tant d'hommes qui devaient tout aux Médicis. Cependant le vieux précepteur de Charles-Quint, Adrien d'Utrecht, devient Adrien VI. Le cardinal de Médicis, calomnié près du nouveau pape par le cardinal de Volterre, se retire à Florence; mais il en est bientôt rappelé, et Adrien VI lui accorde dès lors toute sa faveur [1]. Le 18 novembre 1523, après quarante-huit jours de conclave, il devient pape à son tour sous le nom de Clément VII [2]. Alors commence pour lui la montée du Calvaire. Peu d'hommes ont été plus malheureux, peu d'hommes ont moins mérité leurs malheurs et peu d'hommes ont moins obtenu la pitié de l'histoire.

En prenant possession de la tiare, Clément VII fit généreusement sortir de prison le cardinal Soderini et lui rendit, ainsi qu'à tous les siens, la patrie, la

1. Le cardinal de Volterre était frère de Pierre Soderini, l'ancien gonfalonier de Florence chassé en 1512 par les Médicis, et il se vengeait sur le cardinal Jules. Adrien VI ne tarda pas à découvrir les machinations du cardinal de Volterre, qui conspirait avec la France, et le fit jeter en prison.

2. Il fut élu malgré l'opposition des Colonna, alliés de l'empereur.

fortune, les honneurs... Les mœurs étaient détestables en Italie, particulièrement dans l'Église. Le 2 mai 1524, le nouveau pape lança une bulle contre les abus du clergé et voulut les réprimer. L'intention était excellente, l'effet fut nul, et par conséquent déplorable. Il y a des plaies qu'il faut cacher et qu'on ne doit même pas avouer, quand on n'est pas sûr, en les dévoilant, de les guérir. Les abus demeurèrent, et, publiquement dénoncés par le pape, servirent d'arguments contre la papauté. Clément VII, néanmoins, put célébrer en paix le jubilé de 1525; mais l'éclat de ces fêtes religieuses ne fit qu'exciter Luther, qui parcourait l'Allemagne et gagnait à sa cause la plus grande partie des populations. Le nonce pontifical, envoyé à Nuremberg pour combattre le schisme, avait des instructions qu'il eut l'imprudence de ne pas tenir secrètes et dans lesquelles le souverain pontife lui-même ne dissimulait pas les côtés faibles de la cour de Rome. La diète demanda un concile œcuménique. Clément VII, timide et irrésolu, recula devant cette mesure extrême. L'audace des révoltés, aussi bien que les remontrances des princes et les prières des hommes les plus dévoués au siège apostolique, auraient dû le décider. Il n'osa rien. On a prétendu que l'irrégularité de sa naissance lui avait fait craindre le concile. On a dit aussi qu'une accusation de simonie devait être portée contre lui et qu'il avait reculé devant elle. Ces imputations sont calomnieuses. La vérité est que Clément VII, par timidité naturelle et par irrésolution, ne sut prendre un

parti. Il avait plus peur encore de Charles-Quint que de Luther, et il crut aller au plus pressé en essayant de faire échec au puissant empereur. En cela, il manqua de jugement et de clairvoyance. Il compta sur la France, toute meurtrie des blessures de Pavie, sur son roi, grisé par le grand air dont il s'enivrait après toute une année de captivité, sur Henri VIII, qui songeait déjà à son divorce avec Catherine d'Aragon, sur les États secondaires de la Péninsule, que le moindre échec devait accabler, et il se lança très imprudemment dans une guerre dont l'issue était marquée d'avance [1]. Au moment décisif, ses alliés l'abandonnèrent, et la colère de Charles-Quint retomba de tout son poids sur lui. Le connétable de Bourbon, qui se fit l'exécuteur des hautes œuvres de l'empereur, prit Rome d'assaut et la livra au pillage [2]. Clément VII, enfermé au château Saint-Ange, y subit durant sept mois la plus dure captivité. Le sac de 1527 étendit comme un voile funèbre sur la ville éternelle. De toutes les splendeurs passées, il faillit ne plus rester qu'un épouvantable mélange de boue, de sang et de ruines. Raphaël avait eu le bonheur de mourir sept ans auparavant. Ses œuvres furent profanées, son école fut dispersée, tout ce qu'il avait laissé de son âme à ses élèves disparut à jamais. Rien de semblable ne s'était vu depuis Alaric. La Renaissance italienne ne se releva pas d'un pareil coup.

1. La ligue formée par Clément VII fut conclue le 22 mai 1526.

2. Le connétable de Bourbon perdit la vie en s'emparant de la ville.

Charles-Quint était à Valladolid quand il apprit le désastre de la papauté. La reine venait de mettre au monde l'infant don Philippe, et l'on était en pleine réjouissance. L'empereur prit le deuil, mais ne lâcha pas sa proie. Clément VII en fut réduit à souffrir de la faim. Son infortune émut le cardinal Colonna, son ennemi personnel, qui le fit sauver sous un déguisement et l'accompagna lui-même jusqu'à Orvieto. S'il avait suivi les conseils de Balthazar Castiglione, son ambassadeur auprès de Charles-Quint, il eût préservé Rome du plus grand des désastres et la papauté de la plus grande des hontes.

Clément VII parut atteint jusqu'aux sources de la vie, mais sa force de tempérament était telle qu'il ne mourut pas. Il portait vigoureusement ses cinquante ans à la veille de sa captivité; il parut plus âgé que son âge au lendemain de cette épreuve. Jusque-là il était resté semblable à son portrait par Raphaël. On retrouvait en lui le visage fraîchement rasé, l'œil limpide et le regard calme que l'on avait connu au temps de Léon X. Il n'en fut plus de même après les sept mois de réclusion durant lesquels le pauvre pape avait laissé croître sa barbe, que depuis lors il ne coupa plus[1]. L'œil s'était enfoncé dans son orbite, le regard

1. On trouve des médailles qui représentent le pape célébrant le jubilé de 1525 et portant toute sa barbe, mais ces médailles ne furent faites que longtemps après; le caractère idéal que présente la tête du pape en est la preuve. — Sur une de ces médailles, on voit le buste du pape : CLEMENS VII . PONT . MAX . MDXXV . ANNO II .

s'était éteint, le nez s'était aminci et comme allongé, la bouche désormais rentrante et les lèvres amincies disparaissaient presque sous les ondulations de la longue barbe, qui cachait aussi le menton et les joues. Un homme était entré au château Saint-Ange, un vieillard en sortait. — C'est ce que démontre la médaille remarquable attribuée par Vasari à Francesco di Girolamo dal Prato. Le buste du pape est tourné vers la droite : CLEMENS.VII.PONT.MAX. La tête est nue, en partie dépourvue des cheveux qui naguère entouraient la tonsure, répondant de tous points au signalement qui vient d'être donné. On n'est pas cependant sans y reconnaître le personnage dont Raphaël avait peint le portrait dix ans auparavant. Au revers, le Christ est attaché à la colonne : POST . MVLTA . PLVRIMA . RESTANT (après beaucoup de souffrances, il en reste d'autres plus grandes encore). L'homme, quelque malheureux qu'il soit, ne peut se vanter d'avoir atteint le terme de la douleur. Clément VII le savait, et, prenant cette devise, semblait jeter un regard prophétique sur sa propre destinée[1].

(deuxième année du pontificat de Clément VII). Au revers, sont les armes des Médicis avec ces mots : GLORIA ET HONORE CORONASTI EVM.ROMA. — Sur une autre, au revers du même buste, on voit la *Naissance du Christ,* avec ces mots : HODI . SALVS . FACTA . EST . MVNDO . CLEMENS . VII . ANNO . IVBILEI . Vasari disant que Valerio Belli grava des médailles de Clément VII pourvues de beaux revers, on pourrait attribuer à ce graveur en pierres fines les médailles du jubilé de 1525 gravées après 1527.

1. Vasari attribue à Francesco di Girolamo dal Prato la médaille

Pour Rome, après 1527, l'ère de la guerre paraissait fermée et le règne de la paix définitivement assuré. C'est l'éternel et vain serment qui suit les cataclysmes. Le pape et l'empereur se réconcilièrent, et des médailles gravées par Benvenuto Cellini célébrèrent cette réconciliation. — Au revers de l'une d'elles, la Paix tient de la main gauche une branche d'olivier, et de la main droite une torche allumée qu'elle approche d'un faisceau d'armes : SCVTA.COMBVRET.IGNI. L'effigie de Clément VII : CLEMENS.VII.PONT. MAX.ANNO.V. (1528) se voit au droit de cette médaille. — Deux ans plus tard, des monnaies que Cellini lui-même se vante d'avoir gravées proclamaient bien haut l'alliance entre Rome et Madrid. Sur un doublon d'or exécuté en 1530, le pape et l'empereur soutiennent la croix, afin que la terre entière puisse l'adorer : VT. OMNIS. TERRA. ADORET. TE. Le revers de cette monnaie dit que le monde doit avoir en eux toute assurance et tout espoir : VNVS. SPS. ET. VNA. FIDES. ERAT. IN. EIS. Saint Pierre et saint Paul eux-mêmes s'en portent garants. — Sur un autre doublon d'or gravé à la même date, on trouve d'un côté un très beau portrait du pape,

de Clément VII au revers de laquelle se trouve la *Flagellation du Christ*. Venuti pense que la médaille exécutée par Francesco di Girolamo est celle qui porte au revers le *Christ à la colonne*. M. Armand se range à l'avis de Venuti, non sans faire cependant quelques réserves en faveur de Benvenuto Cellini. (Voy. *les Médailleurs italiens des* XVe *et* XVIe *siècles*, par M. Alfred Armand, p. 101.)

et de l'autre un ECCE HOMO : PRO. EO. VT. ME. DILIGERINT. — Une pièce de deux carlins, également décrite par Cellini, dit encore : QVARE DVBITASTI?... Donc nul doute possible sur l'amitié qui unit désormais dans une action commune le pape et l'empereur[1]. Et, afin de sceller plus fortement cette alliance, voilà les deux nouveaux arbitres du monde qui s'entendent pour courber définitivement les Florentins sous le joug des Médicis. Alexandre de Médicis, fils naturel de Jules de Médicis devenu Clément VII, épouse Marguerite d'Autriche, fille naturelle de Charles-Quint, et devient duc de Florence[2]. — L'iconographie du pape s'enrichit à cette occasion d'une nouvelle et remarquable médaille, que Vasari nous dit être de Giovanni Bernardi da Castel Bolognese, graveur célèbre en pierres fines[3]. Cette médaille porte d'un côté le buste du pape : CLEM. VII.

1. La paix fut définitivement signée entre Clément VII et Charles-Quint le 26 juin 1529.

2. La mère d'Alexandre de Médicis était une esclave de couleur. Son père était Jules de Médicis, qui, très prudent, se garda bien d'afficher cette paternité, dont les contemporains ne doutèrent pas. Quand Jules de Médicis fut devenu pape, ses courtisans donnèrent pour père à Alexandre de Médicis Laurent de Médicis duc d'Urbin, qui, étant mort, ne put protester. Clément VII, d'ailleurs, aima, éleva, traita, établit Alexandre de Médicis comme son propre fils. Alexandre de Médicis avait la peau colorée de sa mère; il en avait aussi les lèvres épaisses et les cheveux crépus. Au moral, ce fut un monstre.

3. Voir Bonanni. — Ce fut Bernardi qui fit, pour le cardinal Hippolyte d'Este, les gravures sur cristal de roche du coffret conservé au musée de Naples.

PONT. MAX.[1], et, de l'autre côté, Joseph reconnu par ses frères : EGO. SVM. IOSEPH. FRATER. VESTER. Nouveau Joseph, Clément VII pardonne à ses frères coupables, c'est-à-dire aux Florentins[2].

Pendant que le ciel s'éclaircissait entre la péninsule ibérique et la péninsule italienne, le vent du nord poussait d'épais nuages sur Rome, où de nouveaux orages allaient éclater. Ce n'était pas assez que le parti de Luther fût triomphant en Allemagne, il fallut que le schisme se déclarât aussi en Angleterre. Henri VIII, voulant épouser Anne Boleyn, demande à Clément VII de prononcer l'annulation de son mariage avec Catherine d'Aragon. Le pape refuse par scrupule de conscience autant que par crainte de déplaire à Charles-Quint[3]. Henri VIII se passe de la permission du pape, dédaigne les foudres du Vatican et se déclare chef de l'Église de son royaume. Voilà, pour la papauté, d'irréparables désastres. En vain le catholicisme s'efforce par de grandes pompes, telles que le sacre de Charles-Quint à Bologne[4] et le mariage de Catherine de Médicis à Marseille[5], de jeter un voile de pourpre et d'or sur ces écroulements. L'illusion n'est

1. Ce buste est tourné à droite.

2. Comme gage de son pardon, Clément VII imposa aux Florentins le plus odieux tyran, en qui s'éteignit la postérité directe de Côme l'Ancien.

3. Catherine d'Aragon était tante de Charles-Quint.

4. 24 février 1530.

5. Catherine de Médicis était née, le 13 avril 1519, de Laurent duc d'Urbin et de Madeleine de La Tour-d'Auvergne. Elle entra en

plus possible. L'Église romaine a reçu d'incurables blessures, et c'est Clément VII qui, sans être personnellement responsable, porte le poids des plus terribles responsabilités.

Deux médailles, que Benvenuto Cellini a mentionnées et signées, montrent le malheureux pape dans la dernière année de son pontificat. — Sur l'une, Moïse frappe le rocher : VT. BIBAT. POPVLVS. Le pape veut que le peuple ait sa place au soleil et sa part au festin. — Sur l'autre, la Paix tient une corne d'abondance et brûle des armes amoncelées devant le temple de Janus, auprès duquel est enchaîné le génie de la guerre : CLAVDVNTVR BELLI . PORTÆ . BENVENVTVS . F. Après tant de ruines, la dernière parole attribuée par l'art à Clément VII est un appel suprême à la paix. Au droit de ces deux médailles, Benvenuto Cellini

1529 au monastère *delle Murate,* à Florence, et s'y trouvait lors du siège de la ville par les pontificaux. Vainement Clément VII la réclama. On la garda comme otage. Les uns voulaient l'attacher au bastion principal contre lequel était pointée l'artillerie de l'ennemi; les autres eurent l'idée de la déshonorer publiquement. Leonardo Bartolini proposa de la mettre à mort. Par égard pour son âge, on lui fit grâce; mais les religieuses *delle Murate* passant pour favorables aux Médicis, on la transporta au couvent de Santa-Lucia. Florence ayant été prise en 1530, Catherine de Médicis fut conduite à Rome. Il fut question d'abord de la faire entrer dans la maison Sforza; mais l'alliance française prévalut, et Clément VII se rendit à Marseille, où François Ier l'alla joindre pour la célébration du mariage. Catherine de Médicis portait alors le titre de duchesse d'Urbin, bien que le duché d'Urbin eût été rendu depuis longtemps à François-Marie della Rovere.

a gravé un très beau portrait du pape : CLEMENS. VII. PONT. MAX. AN. XI. MDXXXIIII... Clément VII mourut à l'âge de cinquante-six ans environ, le 26 septembre 1534, après dix ans, dix mois et sept jours de pontificat.

Après avoir regardé le portrait peint par Raphaël, on n'oublie jamais le cardinal de Médicis; après avoir examiné les médailles gravées par Cellini, on se souvient toujours du pape Clément VII. Tel on l'avait vu sur la médaille de Girolamo dal Prato au sortir de la captivité du château Saint-Ange, tel à peu près on le retrouve, au seuil de la tombe, sur les dernières médailles de Benvenuto. L'impression du portrait de Raphaël est si vive et si juste que, loin de l'effacer, les témoignages iconographiques fournis par les médailleurs, de 1528 à 1534, la confirment. On se sent toujours en présence d'un homme médiocre. En vain l'on cherche dans ces différents portraits la trace de la résolution, de la volonté, des profonds calculs. A seize ans de distance, les traits ont beaucoup vieilli, se sont altérés sans doute, mais tout en demeurant, par les lignes essentielles, semblables à eux-mêmes. Le caractère moral, qui se trahit sous une apparence pittoresque, n'a pas non plus changé. La physionomie du pape est ingrate. Elle est restée ce qu'elle était jadis. On ne soupçonne en elle rien de ces grandes énergies pour le mal comme pour le bien, qui caractérisent si fièrement tant d'hommes remarquables nés à la fin du xve siècle. Cette figure est comme enve-

loppée d'insignifiance. Malgré quelques écarts de jeunesse, Clément VII était de mœurs austères[1], demeurait étranger aux dissipations mondaines, avait de la piété[2], de l'instruction, mais était dépourvu d'affabilité et ne savait pas plaire. Il était, pour son malheur à tous égards, trop voisin de Léon X, qui avait eu à l'excès tout ce qui lui faisait défaut[3]. Il y a des hommes marqués pour de certaines choses : les uns, quoique coupables, sont élus pour le bonheur; les autres, bien qu'innocents, sont destinés à payer pour tous. Clément VII fut de ceux-là. La fortune, qui avait adopté sa famille, l'éleva lui-même au rang suprême, mais sembla vouloir se venger sur lui des faveurs qu'elle avait accumulées sur tous les siens. L'Allemagne et l'Angleterre devenues schismatiques, Rome livrée au pillage, des germes de troubles religieux et de guerre civile répandus dans tout l'Occident, la France vouée dès 1533[4] aux horreurs de 1572[5], voilà les

1. Il fit emprisonner Marc-Antoine pour avoir gravé, d'après les dessins de Jules Romain, seize planches obscènes. L'Arétin, grâce à la protection du cardinal Hippolyte de Médicis, fit délivrer Marc-Antoine, puis redoubla le scandale en composant les *Sedici lussuriosi sonetti* qui complètent ces estampes.

2. Il approuva l'ordre des Théatins en 1524, des Capucins en 1526, des Barnabites en 1533.

3. Clément VII, cependant, fut le protecteur de Vida, de Berni, et Machiavel lui dédia son *Histoire*.

4. Ce fut en 1533 que Catherine de Médicis épousa le fils de François Ier, qui devint Henri II.

5. Les massacres de la Saint-Barthélemy, qui furent l'œuvre de Catherine de Médicis, eurent lieu le 24 août 1572.

désastres inséparables de son nom. On plaint Clément VII, mais sans être ému de son malheur. Tout paraît terne et triste durant ce malheureux pontificat. Au sortir de temps pareils à ceux de Jules II et de Léon X, on est tellement ébloui des rayonnements de la poésie, de l'érudition et de l'art, qu'on ne marche plus avec sécurité au milieu des événements et des hommes. La passion du beau, qui avait dominé toutes les autres, s'amollit. Ces heures radieuses dans l'histoire de l'humanité sont aussi des heures d'enivrement et provoquent de terribles réveils. L'idée morale et le sentiment religieux sont imprescriptibles; on ne les méconnaît pas en vain. Quand la passion du beau domine toutes les autres, quand le beau projette sur toutes choses des rayons d'un tel éclat que tout ce qui n'est pas lui disparaît, quand il tient lieu de tout et qu'il est, même pour les esprits élevés, l'unique affaire, quand la vertu réside dans l'art sans en exclure la scélératesse[1], il fait bon vivre assurément, mais il faut mourir à temps. Le catholicisme, qui était resté sourd à la voix de Savonarole, se redressa sous l'aiguillon de Luther. Mais en attendant les papes énergiques de la réaction, les Paul IV et les Sixte V, qui devaient ramener l'ordre dans le monde de la foi, il y eut une époque intermédiaire, époque de mollesse et d'indécision, où le beau déjà n'avait plus son prestige, sans que le bien fût prêt encore à triompher, sorte

1. Machiavel, *Discorsi*, t. Ier, p. 10.

d'hermaphrodisme moral, constituant la pire des situations et qui se personnifia dans Clément VII[1]. Oublions ce malheureux pape. Ne nous souvenons que du cardinal de Médicis et de son portrait par Raphaël, et, afin de projeter sur lui un pur rayon de lumière, rappelons-nous que Raphaël peignit pour lui *la Transfiguration*[2].

1. On a de Clément VII plusieurs lettres adressées à François Ier et à Henri VIII. Les lettres de Clément VII à Charles-Quint ont été publiées sous ce titre : *Epistolæ Clementis VII ad Carolum V, altera Caroli V Clementi correspondenti,* 1527. In-4° (très rare).

2. La *Transfiguration du Christ* fut demandée à Raphaël par le cardinal de Médicis pour une église du diocèse de Narbonne. Le cardinal de Médicis commanda en même temps la *Résurrection de Lazare* à Sébastien del Piombo, que Michel-Ange voulait opposer à Raphaël. Michel-Ange fit plusieurs dessins pour la figure de Lazare, ce qui fit dire à Raphaël : « Michel-Ange m'honore infiniment, puisque c'est lui-même qu'il m'oppose et non pas Sébastien. » — Suivant Vasari, deux très beaux portraits du cardinal Jules de Médicis furent faits, d'après le tableau de Raphaël, par André del Sarte et par Jacopo da Pontormo. Ottaviano Medici offrit le premier au vieil évêque de' Mazzi ; le second fut donné en payement à un maçon nommé Rossino. Un autre portrait semblable est décrit dans le *Catalogue des tableaux du cabinet du roi, au Luxembourg* (Paris, 1771). Lépicié considère ce portrait comme une étude préparatoire peinte par Raphaël en vue du *Portrait de Léon X;* d'autres l'ont regardé comme une peinture médiocre et l'ont attribué à Pontormo. — Nous n'avons pas parlé du portrait de Clément VII peint à fresque par Vasari dans le Palais-Vieux à Florence, vu l'insignifiance de ce portrait. Ce n'est là d'ailleurs qu'un document sans importance, un portrait exécuté, bien après la mort du pape, d'après des médailles dont le peintre a dénaturé le caractère. — La statue de Clément VII sur son tombeau, dans l'église

Portrait du cardinal de' Rossi. — Le cardinal de' Rossi, vêtu du rochet blanc et de l'aumusse rouge, se tient derrière Léon X. Il se montre presque de face, légèrement tourné de trois quarts à gauche, appuie sa main droite sur le dossier de la *seggia pontificale* et tient de sa main gauche le montant de ce dossier[1]. La tête représente un homme d'une quarantaine d'années, de l'âge à peu près du cardinal de Médicis et de Léon X. La couronne de cheveux qui entoure la tonsure est encore abondamment fournie. Il y a moins de naturel et de bonhomie dans ce portrait que dans celui de Jules de Médicis. On sent que le personnage a posé. Cela est visible à la contraction du front, à la tension du regard vers le spectateur, à quelque chose de forcé dans la bouche, au maintien dans lequel se trahit une certaine gêne. Les traits sont réguliers, mais sans grande expression. Le crâne est de capacité moyenne. Les yeux n'ont pas de flamme. Le nez est légèrement tombant, la bouche ne dit pas grand'chose. Les joues sont plutôt maigres que grasses. Si les apparences ne sont pas mensongères, le personnage était médiocre.

En 1518, le cardinal de' Rossi avait quarante-quatre ans, trois ou quatre ans de plus que le cardinal de

de la Minerve, ne peut pas être regardée non plus comme un témoignage iconographique.

1. Ce montant est recouvert de velours rouge et orné de franges d'or en forme de glands. Il est terminé par la boule en cuivre poli dont parle Vasari et dans laquelle se reflètent les principales lignes de l'architecture du fond.

Médicis et un an de plus que Léon X. Il était né à Florence en 1474. Sa mère était fille naturelle de Pierre de Médicis et s'appelait Marie. Légitime, elle eût été la propre sœur de Laurent le Magnifique et de Julien de Médicis; son fils et les fils de ses frères eussent été par conséquent cousins germains. Ils se considérèrent comme tels. On n'y regardait pas de si près en ce temps-là dans la Péninsule, aussi bien dans les petites cours italiennes qu'autour de la papauté même. Lionetto de' Rossi épousa Marie, et Lodovico naquit de ce mariage. Lodovico suivit Jean de Médicis dans la mauvaise fortune et lui resta fidèlement attaché. Jean de Médicis, devenu Léon X, récompensa ce dévouement. Le 26 juin 1517, on l'a vu déjà, il fit entrer à la fois dans le sacré collège trente-et-un cardinaux, parmi lesquels Giovanni Salviati et Pietro Ridolfi, ses neveux, ainsi que Lodovico de' Rossi, qu'il appelait son cousin[1]. Bientôt le pape marqua la faveur toute spéciale

1. « Nicolas Ridolfi, Jean Salviati et Louis Rossi, dit William Roscoe, étaient fils de trois sœurs de Sa Sainteté. » (*Vie de Léon X*, t. III, p. 131.) Roscoe se trompe. Passavant, en faisant aussi de Lodovico de'Rossi un des neveux de Léon X, se trompe également. Léon X avait eu quatre sœurs : Luigia, qui mourut au moment où elle allait épouser son parent, Giovanni Medici (celui-ci épousa en 1497 la veuve de Girolamo Riario, Catterina, fille adultérine de Galéas-Marie Visconti duc de Milan, et fut le père du célèbre condottiere *Giovanni delle bande nere*); Maddalena, qui épousa Francesco Cibo, fils d'Innocent VIII; Lucrezia, que Laurent le Magnifique avait mariée dans un intérêt politique à Giacomo Salviati et qui fut la mère du cardinal Giovanni Salviati; Contes-

qu'il accordait au cardinal de' Rossi en lui donnant place à ses côtés dans son propre portrait... Lodovico de' Rossi ne survécut pas longtemps à cet honneur. La goutte le tourmentait fort, et il mourut en 1519, non de sa maladie, mais d'un remède trop violent qu'il s'était administré de lui-même[1].

Portrait de Léon X. — Léon X, tourné de trois quarts à gauche, est assis devant une table couverte d'un drap rouge, sur laquelle on voit un manuscrit richement enluminé et une de ces sonnettes d'argent aux ciselures élégantes, dont la Renaissance italienne a laissé aux arts décoratifs de si charmants spécimens. La main droite est appuyée sur le livre; la main gauche, posée sur la table, tient une loupe. Le pape a donné toute son attention à l'étude du précieux vélin, il vient seulement d'en détacher ses yeux, et, l'esprit tout plein encore de l'image et du texte, il redresse la tête et porte ses regards en avant.

Léon X offrait à la peinture un modèle ingrat. « Il était d'une stature élevée, dit un biographe contemporain; il avait un corps lourd et gras, une grosse tête; son teint était pourpre, ses yeux étaient grands et d'un développement extraordinaire, mais il avait la vue si faible qu'il ne pouvait reconnaître les objets qu'à l'aide d'une loupe qui ne le quittait pas; ses

sina, mariée à Pietro Ridolfi et qui fut la mère du cardinal Pietro Ridolfi, évêque d'Orvieto.

1. Voir Garimbert (l. 7), Cabrera, Ughel, etc.

épaules étaient larges, sa nuque et son col ramassés et si gras, que le col disparaissait presque sous le double menton ; sa poitrine était large, son ventre énorme ; ses cuisses étaient si grêles, qu'elles présentaient un défaut complet d'harmonie avec le corps. » Voilà un assez vilain portrait. Léon X n'avait, en effet, ni la beauté ni la santé. Mais il était pape et il était roi. Il avait le goût des arts et la passion des lettres, une intelligence toujours en éveil, un esprit sans cesse en activité. Raphaël a rendu à la fois toutes ces choses, et avec un bonheur d'expression qui n'appartient qu'au génie. Tout en restant fidèle à la vérité naturelle, il a laissé dans l'ombre les aspects vulgaires de la vie, mis en pleine lumière les facultés nobles et maîtresses, et comme enveloppé de grandeur ce qui semblait être extérieurement la négation de la grandeur.

En peignant le pape assis, Raphaël a dissimulé ce que les membres inférieurs avaient de défectueux et d'insuffisant. Il a d'ailleurs jeté sur le peu qu'on en voit un vêtement drapé qui, sans contredire formellement la réalité, répand sur elle une sorte d'illusion. La lourdeur du personnage se trouve ainsi compensée par la hauteur et la majesté de sa taille, et disparaît sous l'ampleur du costume, dont l'opulence est d'un goût parfait et d'une irréprochable mesure. Une robe de damas de soie brochée blanc sur blanc, à larges manches doublées d'une fourrure fauve, enveloppe l'ensemble de la figure de ses plis harmonieux. Par-dessus cette robe, une aumusse en velours pourpre,

doublée d'hermine, couvre la poitrine. Un bonnet de même étoffe et de même couleur que l'aumusse, et frangé d'hermine aussi, cache la tonsure et les cheveux, la partie supérieure du front et le haut de l'oreille. Rien de plus large et de plus précieux à la fois que l'exécution de cet ajustement. Et cependant le visage est d'une telle accentuation de dessin, d'une telle justesse de tons, d'une telle fermeté de modelé, qu'on oublie tout le reste pour ne regarder que lui. Est-ce la perfection seule de la peinture qui captive à ce point? Non. Il y a là quelque chose de plus : l'accord de l'être moral et de la personne physique, le *mens agitat molem*, l'esprit qui anime la matière, l'ennoblit, lui imprime sa marque et la transforme à sa ressemblance.

Pour peu qu'on soit physionomiste, on distingue aisément dans ce portrait les qualités morales et intellectuelles, les penchants et les habitudes du personnage. La tête est grosse et la capacité du crâne considérable : les facultés de l'esprit y sont donc à l'aise pour se développer et se maintenir en parfait équilibre. Les joues sont grasses et se confondent avec le double menton, qui se confond à son tour avec le col. Le teint, plus que chaudement coloré, dénonce l'abondance et l'âcreté du sang. Les yeux, gros plutôt que grands, boursouflés, ronds et saillants, sont bien ceux d'un myope. Léon X était myope, en effet, ses biographes le disent[1] et Raphaël le démontre. Il se servait d'une

1. Ils disent une *vue faible*, ils auraient dû dire une *vue courte*.

loupe, même en lisant; mais, à l'aide de verres suffisamment concaves pour corriger l'excès de la convexité du cristallin, il voyait de loin et pouvait s'adonner à la chasse, qui lui procurait à la fois plaisir et santé [1]... Le nez est d'un dessin correct, et, malgré l'empâtement graisseux qui l'alourdit, garde encore une certaine pureté de ligne et de forme. La bouche, d'une grande mobilité d'expression, se détache avec netteté du menton proprement dit, qui est rond et saillant. Les lèvres, sans trop d'épaisseur, sont vivement accentuées ; elles doivent, en s'ouvrant, projeter à volonté, avec douceur ou avec éclat, la parole et les sons... Léon X avait la voix belle, sonore, mélodieuse, fort exercée et d'une grande flexibilité. Il aimait à chanter, était passionné pour la musique, en connaissait à

1. « Admoto autem cristallo concavo, oculorum aciem in venationibus et aucupiis adeò late extendere solitus, ut non modò spatiis et finibus, sed ipsâ etiam discernendi felicitate cunctos anteiret. » (Jov., *Vita Leonis X.*) Léon X se retirait souvent à la Magliana pour chasser; il combattait ainsi son embonpoint. Vers la fin de l'été, il se rendait aux bains de Viterbe, et trouvait là aussi une chasse abondante. Puis il allait près du lac de Bolsène, où il était fastueusement reçu par le cardinal Farnèse, qui avait fait des environs très giboyeux du lac une résidence enchantée. — Ce qu'on lit dans les *Bigarrures* de Des Accords (cap. XII, folio m. 105), au sujet de la myopie de Léon X, est faux de tous points : « Le pape Léon ayant faict poser ces Lettres Numérales en une table d'attante, pour signifier l'an de son pontificat, furent ainsi interprétées (M . CCCC . LX .) : *Multi Cardinales cœci creaverunt cœcum Lecnem decimum.* » La date même de 1460 n'a rien de commun avec Léon X, qui d'ailleurs n'était nullement aveugle, et qui, une loupe à la main, déchiffrait les plus indéchiffrables manuscrits.

fond toutes les théories, se plaisait aux controverses musicales, et avait toujours dans ses appartements quantité d'instruments à l'aide desquels il prouvait ce qu'il avançait[1]. Il avait appelé près de lui les chanteurs et les joueurs d'instruments les plus célèbres de l'Europe, et les récompensait avec magnificence. Francesco Paolosa dut à la beauté de sa voix le titre d'archidiacre, et Gabrielo Morino fut, comme musicien, nommé archevêque de Bari[2]. C'était pousser un peu loin le dilettantisme... L'oreille du pape, enfin, qui était d'une extrême justesse, répond, par la beauté de sa forme, à l'importance de sa fonction. Le cornet acoustique en est d'une correction remarquable.

A bien regarder l'ensemble de ce visage, on est attiré beaucoup plus par la physionomie que par les traits. On oublie même ce qu'ils sont pour ne songer qu'à ce qu'ils disent. Sous cette épaisse apparence, on découvre aisément toutes les finesses et toutes les subtilités des compatriotes de Machiavel. Charmeur par nature et par éducation, Léon X l'était devenu plus encore

1. Fabroni, *Vita Leon. X*, p. 206.

2. Le Florentin Pierre Aaron, attaché à la chapelle de Léon X, dit, dans la dédicace de la *Toscanella della Musica*, imprimée à Venise en 1523 : « Quoique Léon X connût parfaitement la plupart des arts, il semblait aimer, encourager et élever la musique au-dessus de tout autre, ce qui excita une foule de gens à la cultiver avec ardeur... Je fus moi-même de ceux-là. Étant né sans fortune, je choisis la musique, et j'y travaillai avec assiduité jusqu'à ce que la mort m'eût ravi mon généreux patron Léon X. » (Doctor Burney, *Hist. of Music*, vol. III, p. 154.)

par calcul. Il aimait à plaire, s'y était appliqué toute sa vie, et se montrait affable jusque dans la haine. La mobilité de son expression, la flexibilité de sa voix, lui étaient de puissants moyens de séduction. Il savait être grave et gai tour à tour, sans jamais dépasser la note et forcer la mesure. Réservé avec les personnes âgées, enjoué familièrement avec les jeunes, il avait, avec tous, les dehors de la bonté. Il était prodigue de bonnes paroles et même de caresses avec tout le monde. Chacun se croyait son ami, et il attachait un grand prix à ce qu'il en fût ainsi[1]. Quand on est doué d'un pareil caractère et qu'on est un Médicis, on devient pape, et, une fois pape, on a toute action sur les hommes.

Du portrait de Léon X peint par Raphaël se dégage en outre quelque chose de somptueux. Léon X porte avec une aisance souveraine la pourpre, la soie, les précieuses fourrures. On sait combien il aimait le luxe en toutes choses, quel prix il attachait aux ornements pontificaux, quel soin il prenait pour que ces ornements dépassassent en magnificence ceux de ses prédécesseurs. Le pape est ici dans l'intimité de son costume de chaque jour, et l'on comprend, par la richesse de ce négligé, ce que devaient être ses vête-

1. Voir la *Vie de Léon X* écrite en latin par un anonyme. On n'a qu'un fragment de cet ouvrage, et on le conserve en manuscrit à la bibliothèque du Vatican. Roscoe a publié ce fragment pour la première fois dans le dernier numéro de l'Appendice du tome IV de la *Vie de Léon X*.

ments d'apparat. Les contemporains célèbrent à l'envi la gravité et la dignité de son maintien dans toutes les cérémonies du culte, surtout lorsqu'il célébrait l'office divin[1]. On peut juger de la belle tenue de Léon X en de telles circonstances par la simplicité grandiose avec laquelle il porte, dans le sans-façon de ce qu'on pourrait appeler un déshabillé, les riches étoffes dont l'a revêtu Raphaël. On sent que ce n'est pas là un parvenu, qu'il y a en lui de la race, et qu'il a pour ainsi dire trouvé dans son berceau toutes ces choses. Les mains ont, à cet égard, une élégance significative. Léon X les avait belles, fines, petites, bien faites, d'une singulière blancheur, et il en était très fier. Raphaël a mis tous ses soins à les bien peindre. L'histoire ajoute que le pape aimait à orner ses doigts de pierres précieuses; mais le peintre, pour ne rien cacher des mains elles-mêmes, en a éliminé les bagues[2]... Tout ce qui était magnificence était du domaine de Léon X. Il aimait les festins

1. Coeffeteau (*Réponse au Mystère d'iniquité*, p. 1227) rapporte ces paroles d'Onuphre Panvinius (*Vita Leonis X*) : « Erat rerum divinarum diligens observator. » Et Paul Jove dit : « Sacra confecit, singulaque ceremoniarum obivit munia singulari cum majestate, ut non falso nemo superiorum Pontificum eo augustius et decentius sacrificasse diceretur. » (Paul. Jovius, *Vita Leonis X*, libr. IV, p. 212.)

2. « Léon X était vain de la blancheur de ses mains, et les admirait volontiers, surtout lorsque des bagues de diamants en rehaussaient l'éclat. » (*Leonis X Vita*. Manuscrit anonyme de la Bibliothèque vaticane.)

somptueux, non pour lui-même, car il était très sobre, mais pour se moquer de la gloutonnerie de ses convives [1]. Cet homme d'esprit, passionné pour les lettres, épris du beau sous toutes ses formes, se plaisait à de grossières bouffonneries. Son père, Laurent le Magnifique, avait été de même. En cela donc il chassait de race, était un vrai Médicis. On serait tenté de dire qu'il y avait du Sganarelle dans ce Louis XIV de la papauté [2].

Léon X lisait toujours, même durant ses repas, et Raphaël, en plaçant un livre ouvert devant le pape, a introduit dans son tableau une véritable caractéristique; il s'est appliqué surtout à mettre en pleine lumière sur le visage de son modèle les facultés de l'intelligence... Léon X avait un esprit vigoureux et sain, une vaste érudition, une mémoire extraordinaire, un goût sûr et délicat, des talents en tout genre. Cela n'en faisait pas un homme de génie, mais lui donnait une supériorité qui lui assurait un réel ascendant sur ses contemporains... Comme il rejetait loin de lui toute superstition, on l'a accusé d'irréligion. C'est aller beaucoup trop loin. Sans doute il était de son temps, et la religion

1. Jovius, *Vita Leonis X*, lib. IV, p. 85.

2. « E beato colui che è pazzo e ne la pazzia sua compiace ad altri e a se stesso. Certamente Leone ebbe una natura da stremo a stremo, et non saria opra d'ognuno il giudicare chi più gli dilettasse, o la virtù de' dotti o le cianciè de' buffoni, e di ciò fa fede il suo aver data all' una e all' altra specie, esaltando tanto questi, quanto quegli. » (Fabroni, *in adnot.* 85.)

d'alors était fort relâchée; mais la foi subsistait encore, et ceux qui veulent faire de Léon X un libre penseur connaissent mal le XVIe siècle. Peut-être Jean de Médicis aurait-il mieux valu comme prince séculier que comme pape. Plusieurs de ses contemporains l'ont prétendu. Fra Paolo, après avoir loué sa vertu, son humanité, sa bonté, sa libéralité, son application à l'étude, son amour des lettres et l'étendue de son esprit, ajoute: « Il eût été un pontife excellent, s'il eût joint à tant de perfections quelques connaissances des choses de la religion et un peu plus d'inclination à la piété, choses dont il ne parut jamais se mettre beaucoup en peine[1]. » Pallavicini, qui a étudié Léon X dans la plus profonde intimité de sa vie et de son caractère, lui reproche aussi d'avoir, dès son jeune âge, aimé la littérature classique à l'exclusion des lettres sacrées. « Ce défaut, dit-il, s'aggrava encore quand le cardinal Jean, devenu à trente-sept ans chef suprême de la chrétienté, continua de se livrer à des études profanes, et fit entrer dans le sanctuaire de la religion même des hommes qui connaissaient mieux les fables de la Grèce et les beautés de la poésie païenne que l'histoire de l'Église et la doctrine des Pères[2]... » D'autres auteurs

1. *Histoire du Concile de Trente,* traduction de Pierre-François Le Courayer, liv. Ier, p. 8.

2. Pallavicini, *Concil. di Trento,* lib. I, cap. II, p. 51. — Enchérissant sur Pallavicini et accueillant les calomnies de la Réforme, certains écrivains ont été jusqu'à accuser Léon X d'athéisme. Du Plessis, par exemple, dans le *Mystère d'iniquité*

cependant, non moins autorisés, affirment que Léon X recherchait également « ceux qui se distinguaient dans cette haute science qu'on appelle la théologie [1]. » Le témoignage le plus décisif que l'on puisse invoquer à cet égard est celui d'Érasme. Le cardinal Jean avait intimement connu à Rome le savant Hollandais, et, une fois pape, il tint à resserrer les liens de cette amitié. Or, dans une lettre datée de Londres, Érasme sollicite la faveur de Léon X pour une édition plus correcte des œuvres de saint Jérôme qu'il avait entreprise à la demande de Guillaume Warham, archevêque de Cantorbéry, et Léon X, non content de répondre aussitôt qu'il attend ce travail avec impatience et qu'il est non moins désireux de recevoir le Nouveau Testament qu'Érasme avait promis de lu envoyer, se hâte d'écrire au roi d'Angleterre pour lui recommander le chrétien et l'humaniste qu'il appelle son ami[2]. Quelque temps après, Érasme, soupçonné de favoriser en secret la Réforme, n'hésite pas à s'adresser de nouveau à Léon X et à proclamer que le monde lui est redevable de trois bienfaits : le rétablis-

(p. 584), dit : « Le cardinal Bembo, son secrétaire, lui alléguant un jour quelques mots de l'Évangile, il (Léon X) fut si osé de dire : « On sait combien de tout temps cette fable du Christ nous a été « profitable, à nous et à notre sacré collège. *Quantùm nobis nostris-* « *que ea de Christo fabula profuerit, satis est omnibus seculis* « *notum.* » De pareilles imputations sont de tous points calomnieuses.

1. Brandolini, *Leo,* p. 127; Fabroni, *Vita Leonis X,* p. 183.

2. Erasmi *Epist.,* lib. II, cap. IV. Ed. Lond. 1642.

sement de la piété, la pacification du monde chrétien et la renaissance des lettres[1]. Nous passerons condamnation sur les deux premiers de ces bienfaits, et nous ne retiendrons le témoignage d'Érasme que sur le troisième. Au point de vue religieux, Léon X ne fut ni meilleur ni pire que la plupart de ses contemporains, et les amis de la paix n'ont pas lieu non plus de chanter ses louanges; mais la Renaissance doit le compter au premier rang parmi les siens. *La Renaissance des lettres*, selon l'expression d'Érasme, voilà ce qui caractérise Léon X, voilà son grand titre devant l'histoire, voilà surtout ce que Raphaël devait avoir en vue quand il peignit le portrait du pape. C'est en effet ce que disent clairement, dans ce portrait, l'attitude du souverain pontife et le riche manuscrit posé devant lui. On a là sous les yeux le vrai pape de la Renaissance. Non que, pour renaître, les lettres et les arts eussent attendu l'avènement de Léon X, mais parce qu'à cet avènement correspond leur complet épanouissement. Par une singulière fortune, Léon X a donné son nom à cette Renaissance, qui, plongeant ses racines à travers le moyen âge chrétien et jusque dans l'antiquité païenne, allait couvrir de ses rameaux d'or la société moderne. Cette fortune était-elle imméritée par lui? Nullement.

1. « Tria quædam præcipua generis humani bona, restitutum iri videam; pietatem illam verè christianam multis modis collapsam; optimas litteras, partìm neglectas hactenùs, partìm corruptas; et publicam ac perpetuam orbis christiani concordiam, pietatis et eruditionis fontem parentemque. » (Erasm. *Epist.*, lib. I, ep. 30.)

La haute culture intellectuelle, qui sous Jules II avait trouvé dans le palais du cardinal Jean[1] un des rares asiles que n'assourdissait pas le bruit des armes, salua avec enthousiasme l'avènement de Léon X. L'université romaine relevée et magnifiquement dotée[2], la langue grecque mise en honneur et une académie grecque fondée à Rome sur les hauteurs de l'Esquilin[3], Teseo Ambrogio chargé de la direction des lettres orientales, l'imprimerie prenant son essor à Rome aussi bien qu'à Venise[4], Philippe Béroalde le Jeune publiant son Tacite, Agostino Giustiniani son psautier en quatre langues, le cardinal Ximénès sa Bible polyglotte, Agacio Guidacerio sa grammaire hébraïque, les

1. Au *forum Agonale,* actuellement place Navone.

2. L'Université romaine avait été fondée par Eugène IV et réédifiée par Alexandre VI. Sous Jules II, les revenus en avaient été détournés pour être attribués aux dépenses de guerre.

3. Léon X acheta le palais du cardinal de Sion, sur l'Esquilin, et y établit l'académie grecque. Il la plaça sous la direction de Jean Lascaris, qui avait été le professeur de Budé en France et d'Érasme à Venise.

4. Marc Musurus était à Venise, où il surveillait la publication du Platon d'Alde Manuce, quand Léon X l'appela à Rome. La belle édition des œuvres d'Homère publiée à Florence en 1488 n'avait pas de commentaires; Léon X la fit rééditer à Rome en 1517, avec les anciennes scolies. En 1518 parurent les scolies sur les tragédies de Sophocle, accompagnées des citations du texte en lettres capitales. Pindare, avec les scolies grecques, fut imprimé à Rome à la même époque, sous les auspices d'Agostino Chigi, par Zachario Calliergi, sous la surveillance de Corneille Benigno, de Viterbe. Le Théocrite de 1516 sortit aussi des presses installées par Agostino Chigi dans son propre palais.

Lascaris, les Musurus, les Guarino[1], les Carteromachus[2], les Valerianus[3], placés à la tête de ce grand mouvement d'érudition, voilà les gages donnés tout d'abord par le pape aux choses de l'esprit. Les lettres latines se ressentirent surtout de la munificence pontificale. Léon X, dès son avènement, nomma Bembo et Sadolet secrétaires apostoliques, et, sur le terrain de la belle latinité, fit la paix avec Sannazar[4]. Aurelius Augurellus[5], Vida[6] Jeronino Fracastoro, le Navagero, Marc-Antonio Flaminio, Guido Silvestri, Brandolini, Mozzarello et tant d'autres, sont là pour montrer de

1. Surnommé *Favorino, Varino, Varius Favorinus, Varino Camerti.* Le cardinal Jean de Médicis l'avait pris pour bibliothécaire en 1512; devenu pape, il le garda comme bibliothécaire particulier. Le *Thesaurus linguæ græcæ* fait le plus grand honneur à ce savant.

2. Scipione Fortiguerra, de Pistoia, traduisit son nom en grec et en fit *Carteromachus.* Il était né en 1467 et professait le grec à Venise en 1500. Jules II le donna comme précepteur à Galetto della Rovere. Érasme, qui l'avait connu à Bologne et retrouvé à Rome, en fait le plus grand cas.

3. Urbanus Bolzani, de Bellune, dit Urbanus Valerianus, était né en 1440. Ce fut de lui que le cardinal Jean de Médicis, encore enfant, reçut les premières leçons de grec.

4. Sannazar, malgré les dissentiments profonds qui le séparaient de Léon X, allait lui dédier son livre *De partu Virginis,* quand le pape mourut. Ce livre fut dédié plus tard à Clément VII.

5. Il était né vers 1441, et avait eu pour élèves Bembo et Navagero. Il s'était livré avec passion à la chimie, et dédia à Léon X sa *Chrysopeia* (l'Art de faire de l'or).

6. Ce fut à l'instigation de Léon X que Vida écrivit *la Christiade.* Il fut plus tard un des Pères du concile de Trente, et mourut dans son évêché d'Albe en 1566.

quelles faveurs furent comblés les humanistes célèbres de ce temps.

La poésie italienne, *la poesia volgare*, ne fut pas non plus oubliée, et de tous les points de l'Italie affluèrent à Rome les poètes nationaux. Tebaldeo, déjà celèbre, arrivait au faîte de la renommée. Bernardo Accolti faisait follement tourner les têtes. Bembo, tout classique qu'il était, cherchait à rimer en italien comme Pétrarque et Boccace. Beazzano se faisait également applaudir. Molza, le Tibulle de son temps, composait la *Ninfa Tiberina* en l'honneur de Faustina Mancini. Berni fondait l'école satirique à laquelle il donnait son nom. Merlino Coccajo renouvelait, dans ses poèmes macaroniques, les *Canti carnascialeschi* de Laurent le Magnifique. Trissino dans *Sophonisbe*, Giovanni Ruscellai dans *Rosmonde*, Lodovico Alamanni dans la *Coltivazione*, inauguraient les *versi sciolti*. Vittoria Colonna émerveillait Rome de ses mérites autant que de sa beauté, et sur ses traces marchaient Veronica Gambara, Costanzia d'Avalos, Tullia d'Aragona, Laura Terracina, Gaspara Stampa, Laura Battifera. Les femmes prenaient donc part aussi à ce lyrisme universel. Enfin, bien au-dessus de tous ces rimeurs que l'engouement d'un jour portait aux nues, ne faut-il pas nommer Arioste ? Pour n'avoir fait que passer à Rome et pour n'avoir pas vécu de la vie même du pape, n'en est-il pas moins l'honneur du siècle de Léon X ?

A ce siècle fameux le roman, si étroitement lié à la poésie, ne fit pas non plus défaut. Les romanciers

continuaient une tradition plus de deux fois séculaire déjà. Les *Cento Novelle antiche* avaient précédé le *Decamerone;* les Nouvelles de Francesco Sacchetti, de Pecorone[1] et de Masuccio de Salerne avaient marqué la fin du XIVe siècle, les *Porrettane* de Giovanni Sabatino degli Arienti la fin du XVe. Sous Léon X, les contes de Mattia Bandello firent oublier tous les autres, sauf ceux de Boccace.

Dans le domaine de la philosophie morale, les Pontanus et les Balthazar Castiglione suffisent à la gloire de leur temps. Les sciences, de leur côté, ouvrent à perte de vue des horizons nouveaux devant l'humanité renaissante. Aristote avait régné plusieurs siècles durant sur les scolastiques, mais à la fin du XIVe siècle Platon avait commencé à lui disputer l'empire, et, pendant le XVe, Bessarion, Marsile Ficin et les doctes membres de l'Académie Laurentienne avaient assuré la suprématie au disciple de Socrate. Vers le début du XVIe siècle, grâce à l'intervention des savants grecs, Aristote reconquiert la faveur. Sous Léon X, enfin, l'intelligence humaine, longtemps divisée entre ces deux grandes autorités, commence à s'affranchir de l'une et de l'autre, et se met à penser par elle-même. L'*Histoire naturelle* de Pline universellement étudiée, les œuvres de Théophraste et de Dioscoride commentées par Adriani, deviennent alors pour l'esprit humain des instruments d'émancipation. Leonic Tho-

1. Giovanni di Firenze.

mæus, Pierre Pomponace, Augustin Niphus, Cecco d'Ascoli, reviennent à l'étude directe de la nature. La découverte des Indes orientales et occidentales couronne les efforts des astronomes et des géographes. L'histoire aussi apporte à cette étonnante époque l'appoint d'œuvres dont quelques-unes n'ont jamais été dépassées. Paul Jove[1], Machiavel et Guichardin[2] appartiennent en propre au temps de Léon X.

Personne autant que Léon X n'eut l'amour des livres, et personne n'eut autant que lui de facilité pour satisfaire cette passion. Dès 1508, il avait acheté des religieux de Saint-Marc et transporté à Rome ce qui restait de la bibliothèque de ses ancêtres. C'est

1. Né à Côme en 1483, il vint à Rome en 1516 et y fut très bien accueilli par Léon X, à la cour de qui il fut regardé comme un Tite-Live. Il fut aussi le favori d'Adrien VI et de Clément VII. Ce dernier le nomma évêque de Nocera. Son *Histoire* commence à la descente de Charles VIII en Italie et va jusqu'en 1547. Elle comprenait quarante-cinq livres, dont six (les Ve, VIe, VIIe, VIIIe, IXe, X^e^) ont été perdus pendant le sac de Rome. Il y a, en outre, une lacune volontaire entre le dix-huitième et le vingt-cinquième livre, l'historien ayant voulu passer sous silence les calamités qui frappèrent l'Italie depuis la mort de Léon X jusqu'au sac de Rome. Paul Jove était vénal et ne s'en cachait pas; il se souciait médiocrement de la vérité vraie. Sa résidence de prédilection était sur les bords du lac de Côme. Il avait là une collection de portraits des personnages les plus illustres de son temps, avec des inscriptions tantôt louangeuses et tantôt satiriques. Quel trésor serait pour nous une pareille collection, dont il ne reste aucune trace aujourd'hui, pas même un simple catalogue !

2. Né en 1482, il fut appelé à Rome par Léon X en 1515, et nommé en 1518 gouverneur de Modène et de Reggio.

le fond actuel de la *Biblioteca Medicea Laurentiana*[1]. Devenu pape, il donna tous ses soins à la bibliothèque du Vatican, commencée par Nicolas V. Pour recueillir les manuscrits grecs et latins, ni dépenses, ni soins ne l'arrêtèrent. Il nomma Faustus Sabœus *custode* de la bibliothèque pontificale. Phèdre Inghirami, qui en était bibliothécaire depuis 1510, fut maintenu jusqu'à sa mort dans cette fonction. Il eut pour successeurs, du vivant même du pape, Philippe Beroalde le Jeune d'abord[2], Zanobi Acciajuoli ensuite[3] et en troisième lieu Jeronino Aleander, qui joua un rôle important vis-à-vis de Luther[4]. Rome et l'Italie furent entraînées par l'ardeur du souverain pontife, et des bibliothèques admirables surgirent de toutes parts.

1. Léon X confia la conservation de ce trésor à Varino Camerti. Ce fut Clément VII qui fit transporter cette bibliothèque à Florence et qui ordonna à Michel-Ange d'élever, près de l'église San-Lorenzo, l'édifice admirable qui la contient. Le chanoine Angelo-Maria Bandini a donné, en douze volumes *in-fol.*, le catalogue des manuscrits grecs, latins et italiens de cette bibliothèque, dont il eut la garde de 1756 à 1803.

2. Béroalde le Jeune avait été secrétaire intime du cardinal Jean de Médicis.

3. Zanobi Acciajuoli, de Florence, était né en 1451. Il fut lié avec Politien et avec Marsile Ficin, reçut des mains de Savonarole l'habit de Saint-Dominique, apprit le grec et l'hébreu, alla à Rome quand Léon X fut nommé pape, et devint bibliothécaire du Vatican à la mort de Béroalde.

4. Luther dénonce Aleander comme juif d'origine, et dit qu'il savait l'hébreu aussi bien que sa langue maternelle. Aleander était né en 1480, et appartenait à l'ancienne maison des comtes de Landro.

Érasme, dans une lettre datée de Londres en 1515, parle de la bibliothèque du cardinal Grimani, à Rome, qui contenait plus de huit cents manuscrits dans toutes les langues[1]. La bibliothèque du cardinal Sadolet n'était pas moins nombreuse[2]. Aleander lui-même en avait formé une très considérable aussi, qu'il légua au couvent de Santa-Maria dell'Orto, à Venise[3]. Que dire de celle de Bembo, si abondamment pourvue de poètes provençaux, riche surtout des manuscrits antiques de Virgile et de Térence, et qui possédait plusieurs sonnets écrits de la main de Pétrarque[4]!... Raphaël ne semble-t-il pas avoir voulu, dans le portrait du pape, célébrer tout particulièrement cette noble passion des lettres et des livres?

Quant aux arts, ils jetaient alors leur éclat suprême et, plus encore que les lettres, ils éclairent la figure du pape d'une lumière qui la transfigure aux yeux de la postérité. Michel-Ange et Raphaël, sont inséparables des Médicis. Ils projettent sur eux quelque chose de leur splendeur. Raphaël, particulièrement, ne s'est

1. En 1523, le cardinal Grimani fit don de sa bibliothèque aux chanoines de San-Salvatore, à Venise. Cette riche collection fut brûlée vers la fin du XVIIe siècle.

2. Cette bibliothèque fut transportée en France, où Sadolet avait un évêché, et se perdit. (Tiraboschi, *Stor. della Letter. ital.*, vol. VII, t. I, p. 208.)

3. Cette bibliothèque s'est fondue plus tard dans celle de Saint-Marc.

4. La bibliothèque de Bembo passa dans la bibliothèque ducale d'Urbin, et de là dans la bibliothèque du Vatican.

jamais plus complètement donné que dans le portrait de Léon X.

Pourquoi faut-il que Léon X, en méritant si bien des lettres et des arts, ait si fort démérité de la politique? Pourquoi faut-il qu'ayant une place si considérable parmi les promoteurs des œuvres de l'esprit, il ait sa place aussi parmi les preneurs de villes et les voleurs de duchés? Vicaire de Jésus-Christ, quelque relâché que soit son apostolat, il symbolise ce grand mouvement d'humanité qu'on appelle la Renaissance. Roi, il personnifie en même temps la spoliation la trahison, le népotisme. Mais comment distinguer le dépositaire de la parole de miséricorde et de paix du despote décidant de la guerre à son gré?... Pierre Viel raconte en vieux gaulois l'histoire advenue à un paysan de l'électorat de Cologne : « Un villageois allemand, travaillant en son champ, vid passer son évesque, accompagné de train plus digne d'un satrape que de celui qui se dit successeur ou lieutenant d'un apôtre; dont estant scandalisé fut contrainct de rire, et s'escrier si haut que le révérend fut émeu lui en demander raison. Il respond en son naturel, comme villageois, c'est-à-dire comme personne véritable et simple : « Je « ri quand je pense en saint Pierre et saint Paul, et « que je te voi en tel équipage. » — « Comment cela? » dit l'évesque. — « Et demandez-vous comment? dit « le pitaut; ils estoient fort mal-advisés d'aller ainsi « seuls par tout le monde, et à pied, veu qu'ils estoient « les chefs de l'Église chrestienne et lieutenans de

« Jésus-Christ, Roi des rois. Et toi qui n'es que nostre « évesque, tu vas si bien monté et as si grande suite « de spadassins, que tu ressembles plustost à un sa- « trape, qu'un pasteur d'Église. » A cela réplique le révérend : « Mais mon ami, tu ne considères pas que je « suis aussi bien comte et baron que ton évesque. » A quoi le rustique rit plus qu'auparavant ; et, lui demandant l'évesque, pourquoi ? Il respond : « Deâ, « monsieur, quand ce comte et baron, que vous « dites estre, sera en enfer, où sera lors monsieur « l'évesque? » Ainsi confus, le révérend sans mot respondre poursuit son chemin[1]. »

Nul homme n'a été plus discuté que Léon X et plus diversement représenté... Parmi les médailles assez rares et d'une authenticité douteuse, marquées à l'effigie de ce pape, une seule, sans signature et sans date, donne un portrait ayant les apparences de la vie. C'est la grande médaille, à haut-relief grossièrement ciselé, sur laquelle le buste du pape, tourné à gauche, a été lourdement mais fidèlement sculpté par une main dépourvue de souplesse et de grâce. La tête est coiffée comme dans le portrait du palais Pitti, et le torse est vêtu de même aussi. Il n'y a pas à se méprendre sur la vérité naturelle de cette image ; mais la ressemblance est brutale et inintelligente, le sculpteur a souligné tous les traits défectueux, sans

1. Voir Pierre Viel, docteur en Sorbonne, *Traité de la simonie*, chap. VI.

rien indiquer des nuances délicates par lesquelles l'esprit triomphe même de la laideur. Confrontée avec la peinture de Raphaël, cette médaille en fait ressortir au plus haut point la valeur. Il en serait de même de la statue du Capitole et de celle du tombeau de la Minerve, s'il nous était permis de faire appel à des œuvres posthumes. Par quelle transformation cette face alourdie, boursouflée, s'élève-t-elle soudain dans le portrait peint par le Sanzio? Parce que le grand artiste a su mettre en relief, sous le voile de la réalité, les nobles aspects de cette importante figure. Quand un personnage a tenu dans le monde une telle place, qu'il couvre de son nom devant l'histoire les plus illustres de ses contemporains, c'est par en haut et non par en bas qu'il faut le regarder; ce ne sont pas ses pieds, c'est son front qu'il faut voir; ce sont ses qualités et non ses défauts qu'il faut connaître. Savons-nous bien si ce que nous appelons ses défauts n'étaient pas des qualités pour les hommes de son temps? Que d'évolutions avait subies le christianisme en arrivant jusqu'au XVIe siècle! Et depuis lors, à combien d'évolutions nouvelles n'a-t-il pas encore été soumis? Les lettres et les arts gréco-romains, qui avaient été comme un lien commun pour toutes les nations païennes, formaient de nouveau une sorte de fédération entre tous les peuples chrétiens. Il eût paru tout aussi extraordinaire, dans l'entourage de Léon X, de trouver quelqu'un qui ne voulût pas lire l'*Iliade* ou regarder une statue de Vénus, qu'il avait paru monstrueux,

dans l'entourage des Césars, de voir les premiers chrétiens se détourner des poètes et des statues classiques. Un cardinal qui, de nos jours, regarderait avec complaisance une statue de Vénus, ferait scandale. Comprenons donc les temps avant d'accuser les hommes. Quand Pallavicini et Fra Paolo dénonçaient les préoccupations païennes de Léon X, ils étaient déjà en plein courant de réaction religieuse ; c'était pour les pères du concile de Trente qu'ils écrivaient. Il est certain que le mouvement qui entraînait Léon X emportait aussi ses contemporains.

Léon X a été le vrai pape de son temps. Raphaël, comme peintre de portraits, a été pour ainsi dire l'historiographe du pape et de ses favoris. Quels sont, de 1513 à 1520, ses modèles de prédilection? Thomas Inghirami, Bindo Altoviti, le Bibbiena, Balthazar Castiglione, Andrea Navagero, Agostino Beazzano, Tebaldeo, un improvisateur célèbre, qui, sans livrer le secret de son nom, reste le type même de la virtuosité, Jeanne d'Aragon, quelques-uns des Médicis, Léon X enfin, dont le portrait prend une telle importance, qu'il est pour ainsi dire l'axe autour duquel viennent se ranger tous les autres. Quel accord admirable et quelle unité charmante! Quelle communauté de vues et de caractère entre ces personnages, que les lettres et les arts enlacent tous ensemble de leur réseau d'or! Ne semblent-ils pas vivre encore parmi nous? Leurs portraits ne sont-ils pas comme les pages détachées d'un même livre, pages écrites de main de maître, qui évoquent devant nous

ce qu'il y eut d'incomparable pour l'art dans le court espace de temps qui s'appelle *le siècle de Léon X?*

Pourquoi appeler *siècle* un espace de quelques années seulement, et pourquoi donner à ce prétendu siècle le nom de Léon X? Parce que, de 1513 à 1521, la Renaissance est parvenue à son apogée, et parce qu'en Léon X se résume l'effort d'un peuple et d'une race. Léon X, malgré son grand amour des lettres et son goût très vif pour les arts, n'eût pas donné son nom à ce moment unique dans l'histoire du monde, si l'on n'avait voulu honorer également en lui sa patrie et ses ancêtres, Florence, qui avait été le plus ardent foyer de l'esprit nouveau, et tous les Médicis, qui en avaient été les plus fervents apôtres. « L'Italien n'est que le Florentin perfectionné, » disait Boccace. De même, le grand art de la Renaissance n'est que l'épanouissement de l'art toscan. C'est à Florence, au début du XIVe siècle, que fut déposé le germe des fruits qui arrivèrent à maturité au temps de Léon X; et c'est à Florence aussi qu'à la fin du XVe, grâce aux efforts successifs de Jean de Médicis, de Côme l'Ancien et de Laurent le Magnifique, se produisit la floraison merveilleuse dont les parfums enivrèrent toute la Péninsule. En appelant la Renaissance du nom de Léon X, c'est le nom même de Florence et celui des Médicis que l'histoire a voulu lui donner, parce que, durant plus de deux cents ans, nulle ville et nulle famille n'avaient mieux compris et plus libéralement servi ce retour à la tradition classique en même temps qu'à la nature. Flo-

rence et les Médicis avaient été les premiers à la peine; il était juste que, sous le nom de Léon X, ils fussent les premiers à l'honneur.

Nous avons vu, dans deux tableaux célèbres, les Médicis du xve siècle réunis sous l'habit des mages autour de la crèche, et il est aisé de rapprocher de leurs portraits celui de Léon X. Sans trouver entre eux beaucoup de ressemblance, on sent qu'ils sont tous de même race et qu'ils se tiennent par l'esprit autant que par le sang. Malgré les cinquante ans qui se sont écoulés de Côme l'Ancien à Léon X, ce sont presque encore des hommes du même temps. Les âmes se sont amollies et les caractères se sont effacés, mais les idées sont restées à peu près identiques et les choses ont assez peu changé. Florence, que les Médicis du xve siècle avaient su asservir et charmer tout ensemble, a répandu au nom de la liberté le plus pur de son sang, pour retomber sous le joug brutal et sans compensation des Médicis du xvie. Les papes ont de moins en moins songé à l'Église, et se sont de plus en plus occupés de leurs familles. Peuples et seigneurs, tribuns et potentats, ont tour à tour appelé l'étranger, qui désormais regarde l'Italie comme une proie... Malgré cette accumulation de malheurs, à travers tant de catastrophes sans cesse renouvelées et perpétuellement les mêmes, l'art, s'isolant dans sa sphère, a continué sa marche avec recueillement, et la distance pittoresque est considérable entre les portraits de Sandro Botticelli ou de Filippino Lippi et ceux de Raphaël. Les *quattrocentisti*

avaient un idéal vers lequel ils marchaient pleins de confiance. Au commencement du XVIe siècle, grâce à de puissants génies, cet idéal semble devenir une réalité. Mais si notre âme aspire à l'infini de la beauté, notre œil ne mesure en tout que le fini, et nous ne montons sur les sommets que pour voir de plus près l'abîme éternellement ouvert sous nos pieds. C'est ainsi qu'on entrevoit la décadence, au moment où la peinture paraît toucher avec Raphaël à la perfection... De décadence, toutefois, il n'en saurait être question devant le portrait de Léon X. C'est là une de ces œuvres de conception saine et de faire robuste qui n'éveillent ni la moindre défiance ni le moindre doute, et qui appartiennent tout entières à la plus belle époque de l'art.

Raphaël vient de faire passer sous nos yeux les deux grands papes de la Renaissance en compagnie de quelques-uns de leurs contemporains les plus illustres, et, sur la plupart de ces personnages, il nous a fourni des informations d'une remarquable précision. L'artiste, qui s'était élevé si haut dans le domaine de la poésie pittoresque, a été dans ses portraits un admirable prosateur. On le voit acquérir de jour en jour plus de sûreté dans ses vues, plus de fermeté dans son jugement, plus d'ampleur et de sobriété dans son style. Une douzaine d'années seulement séparent le timide portrait d'Angelo Doni du magistral portrait de Léon X. Quelle distance du premier au dernier de ces portraits! Entre ces deux ouvrages, qui semblent si éloignés l'un de l'autre au point de vue de l'art et qui tiennent en un si court espace de temps, quelle rapidité dans la marche et quelle accélération dans le progrès! Pas un moment d'arrêt ni de défaillance. Chaque œuvre témoigne d'une nouvelle conquête, marque un pas vers le mieux.

Le portrait de Maddalena Strozzi est déjà moins timide d'exécution que celui d'Angelo Doni. L'un et

l'autre se ressentent de la discipline à laquelle Raphaël se soumet alors en présence du naturalisme florentin et de la gêne qu'il en éprouve[1]. — Raphaël reprend possession de lui-même, redevient ombrien et se retrouve avec sa grâce native dans le délicieux portrait de femme que possède la Tribune de Florence. — La *Gravida* lui fournit l'occasion de se rapprocher de Léonard[2]. — Les portraits de don Blasio et de don Balthazar sont comme les précurseurs de cette belle série de portraits si harmonieusement groupés dans les fresques de la *Segnatura*[3]. C'est à Rome seulement que Raphaël conquiert définitivement son brevet de peintre d'histoire

1. Si nous n'avions pas borné cette étude aux portraits peints par Raphaël, nous aurions rappelé les dessins que Raphaël fit à Urbin vers 1504 et qui sont comme de ravissants préludes à ses premiers portraits florentins. Parmi ces dessins (que l'on voit à l'Académie des Beaux-Arts, à Venise), il en aurait fallu citer trois surtout qui représentent des jeunes filles dont la principale beauté réside dans cette grâce exquise à laquelle Raphaël a pour ainsi dire attaché son nom.

2. Dans l'esquisse à la plume faite pour le portrait de Maddalena Doni (ce dessin est au musée du Louvre), Raphaël ne semblait-il pas obsédé déjà par le souvenir de la Joconde? Pareille préoccupation ne paraît-elle pas le poursuivre dans les deux dessins, représentant aussi des jeunes femmes, que possède le musée Wicar?

3. L'opinion d'après laquelle on avait attribué jadis au Pérugin les portraits de don Blasio et de don Balthazar tend à prévaloir de nouveau (*Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps,* par M. Eugène Müntz, p. 231). Nous ne saurions nous y ranger. La main de Raphaël, la main même qui va peindre bientôt la *Dispute du Saint-Sacrement,* nous apparaît avec évidence dans ces deux portraits.

et de peintre de portraits. Jusque-là il s'était essayé, à présent il est sûr de lui. Le voilà désormais assez fort en présence de la nature et assez libre vis-à-vis des maîtres pour traduire l'une sans hésitation et se rapprocher des autres avec indépendance. — Le portrait de Jeune Homme du musée du Louvre montre la verve et la spontanéité d'un peintre qui peut se considérer dès lors comme le premier de tous, ce qui ne l'empêche pas de regarder encore avec profit Sébastien del Piombo en peignant Sigismond Conti agenouillé devant la *Vierge de Foligno,* et de prendre également conseil de Giorgione en faisant le portrait de Bindo Altoviti. — Jules II peut maintenant paraître devant Raphaël, celui-ci, comme peintre, est à la hauteur du pape. Les portraits du souverain pontife terminent cette première série de portraits, qui va des essais primitifs aux œuvres définitivement triomphantes.

Viennent ensuite les portraits exécutés sous le pontificat de Léon X... Raphaël commence par Phèdre Inghirami, et trouve moyen de faire pressentir Holbein, tout en s'affirmant lui-même au plus haut point. — Devant le plus spirituel des Italiens de son temps, il redevient exclusivement Italien. Quand il retrace l'image du cardinal Bibbiena, son pinceau prend une vivacité d'expression qui ne sera point dépassée. — Dans le portrait de Balthazar Castiglione, l'artiste et le grand seigneur sont en pleine confiance, celui-ci posant avec bonhomie, celui-là peignant avec effusion. — Andrea Navagero et Agostino Beazzano sont, eux

aussi, des modèles dignes du peintre. Malheureusement nous sommes réduits à ne connaître leurs portraits que par une insuffisante copie. — Pour Antonio Tebaldeo la perte est pire encore, puisque nous n'avons même pas une répétition de son portrait, que les contemporains déclaraient être le plus beau des portraits de Raphaël. — Pouvait-il cependant dépasser le *Joueur de violon ?* On a peine à le croire, tant le maître paraît s'être approché de la perfection dans cette peinture[1]. — Quant à Jeanne d'Aragon, Raphaël n'a ressenti que par réflexion le rayonnement de cette incomparable personne. — Dans le portrait de Léon X, enfin, il a fourni le témoignage de sa plus grande force. Il était l'apôtre par excellence de la grâce et de la beauté, il est devenu hors de pair aussi comme peintre de portraits.

Hors de pair !... Est-ce à dire que certain portrait de Léonard ne soit pas aussi d'un beauté sans rivale ? Nullement. Rien n'est plus beau que le *Joueur de violon* et rien n'est plus beau que la *Joconde*. Ce sont deux chefs-d'œuvre auxquels on ne peut rien comparer et qui sont incomparables entre eux. Gardons-nous de les amoindrir en les opposant l'un à l'autre. Jouissons d'eux sans arrière-pensée. Devant l'un comme devant l'autre, abandonnons-nous sans réserve

1. Le dessin à la pierre noire, légèrement colorié à l'aquarelle, que l'on donne au *British Museum* comme le portrait de Timoteo Viti, aurait été fait vers la même époque que le *Joueur de violon*. Mais ce dessin, quelque beau qu'il soit, est-il de Raphaël ?

au bonheur fortifiant de l'admiration. Nous l'avons dit au début de ce livre et nous le répétons en finissant : une âme et une intelligence sous une forme corporelle, voilà l'homme ; faire rayonner cette âme et cette intelligence sur la forme corporelle, voilà le rôle du peintre de portraits. Léonard de Vinci et Raphaël sont tous les deux grands parmi les plus grands, parcequ'ils ont eu l'art de faire voir l'esprit qui ne se voit pas et de faire entendre les voix intérieures qui ne s'entendent pas. Ils sont aux autres peintres de portraits ce que Virgile, d'après Dante, est au reste des poètes :

Il lume e l'onore degli altri poeti.

Quant à Michel-Ange, il ne compte pas comme peintre de portraits. Son génie, aux prises avec une humanité colossale, semble ne pouvoir se mesurer avec tel ou tel homme en particulier. Reste Titien, pour ne parler que des Italiens de la grande Renaissance, Titien qui est aussi un merveilleux peintre de portrait. Par l'abondance, par la facilité, par l'éclat, par le brillant, par la vivacité, par la vie, il dépasse peut-être tous les autres ; mais ses portraits sont de surface plutôt que de profondeur. Le plus grand nombre d'entre eux, d'ailleurs, appartient à un temps qui n'est plus le bon temps. A l'époque où l'Italie se peuple de portraits, l'heure de la décadence a sonné déjà. De Giotto à Raphaël, les peintres avaient rappelé dans leurs fresques les plus illustres comme les plus humbles de leurs

contemporains ; mais ils n'avaient pas abusé de portraits proprement dits, isolés, détachés de ces grands ensembles. La loi qui, chez les Grecs, proscrivait les portraits dans la crainte de multiplier les ouvrages médiocres s'imposait dans une certaine mesure aux Italiens de la belle époque. Un artiste, quelque porté qu'il soit à voir en beau, ne cherche, quand il peint un portrait, que l'idéal d'un homme ; l'idéal de l'homme le porte vers des sphères infiniment plus hautes. En vivant dans le domaine de la beauté pure comme dans son propre domaine, Raphaël a été par surcroît un incomparable peintre de portraits.

FIN DU TOME SECOND.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES NOMS PROPRES CITÉS DANS CET OUVRAGE

A

Aaron (Pierre), II, 364.
Abati (degli), II, 220.
Aboulkasim Firdousi, II, 7.
Acciajuoli (Agnolo), II, 226, 249.
— (Jacopo), II, 249.
— (Laudomia), II, 249.
— (Zanobi), II, 377.
Accius, II, 40.
Accolti (Benedetto), II, 111.
— (Bernardo), I, 19; II, 73, 223, 234, 373.
Acevo, II, 130.
Achellini (Giovanni), I, 345.
Achmet, II, 322.
Acquasparta (Matteo d'), I, 145.
Adimari (Fiametta), I, 107.
Adriani, II, 375.
Adrien VI (Adrien Boeijens-d'Utrecht), I, 375; II, 168, 291, 318, 330, 345, 375.
Agli (Dianora degli), I, 110, 111.
Agnolo (Francesco), II, 235.
Agricola (Alexandre), II, 162, 163.
— (Martin), II, 127.
Alamanni (Lodovico), II, 373.
Alaric, II, 347.
Albe (duc d'), II, 191, 192, 193, 194.
Alberghi, II, 154.
Albert le Grand, I, 143.
Albert le Pieux, I, 221.
Alberti (les), I, 100.
— (Léon-Baptiste), II, 223, 235.
Albizzi (Francesco degli), II, 284.
— (Ginevra degli), II, 224.
— (Niccolo degli), II, 244.
— (Rinaldo degli), II, 222,
Albret (Charlotte d'), II, 270.
— (Jean d'), II, 270.
Alcée, I, 137, 154.
Alcibiade, I, 139.
Alde-Manuce, I, 338; II, 22, 58, 78, 96, 143, 371.
Aleander (Ieronimo), II, 377.
Alegretto Alegretti, I, 268.
Alexandre VI (Roderic Borgia), I, 9, 99, 166, 201, 217, 224, 230, 231, 239, 259, 262, 266, 269, 272, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 322, 324, 325, 338, 363; II, 20, 21, 22, 24, 30, 34, 42, 45, 113, 162, 254, 256, 273, 295, 331, 371.
Alexandre VII (Fabio Chigi), II, 22.
Alfonso della Viola, II, 163.
Alidosio (cardinal), I, 234, 235, 236, 246, 314; II, 59.

Aligre (Étienne d'), II, 75.
Allori (Alessandro), II, 206, 208, 209, 211.
Alphonse II (d'Aragon, roi de Naples), I, 183; II, 55, 228, 262, 263, 268.
Altoviti (Antonio, père de Bindo), II, 5.
— (Antonio, neveu de Bindo), II, 6, 21.
— (Bindo). Son portrait, II, 5-19, 21, 27, 28, 29, 382, 387.
— (Filippo), II, 6.
— (Marseille), II, 6.
Alviane (Bartolommeo d'), II, 95, 96, 100, 104, 269, 296, 366.
Amalthée, II, 112.
Amati (Andrea), II, 129, 130, 133, 139, 143.
— (Antonio), II, 130.
— (Gerolamo Ier), II, 130.
— (Gerolamo IIe), II, 130.
— (Niccolò), II, 131.
Amboise (cardinal George d'), I, 288.
— (Charles d'). I, 307.
Ammanati (Jacopo), I, 266.
Ammirati, II, 220.
Amphion, II, 144.
Andrea (fra), II, 159.
Andrea (de Fiesole), I, 108.
Andrea Pisano, II, 163.
Angoulême (duchesse d'), II, 303.
Anguillara (les), I, 321; II, 290.
Anne de Bretagne, I, 314, 339; II, 263, 269.
Anselmi (Antonio), II, 91.
Ansovino, I, 271.
Antaldo Antaldi, I, 81.
Antiveduto Grammatica, I, 40.
Antonelli, I, 61.
Antonini, I, 21.
Antonino (saint), II, 41.
Apollon, II, 87, 123, 128, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 152, 161, 197.
Apollodore, II, 40.
Appiani, I, 75.
Appiano (Jacopo d'), I, 110.
Aragon (Antoine d'), I, 240.
— (Catherine d'), I, 285; II, 347, 352.
— (Éléonore d'), I, 279.
— (Frédéric d'). I, 285.
— (Isabelle d'), II, 161.
— (Jeanne d' Colonna), II, 4; son portrait, 170-197, 382, 388.
— (Jeanne, fille naturelle de Ferdinand), I, 273.
— (Maria d', marquise del Vasto), II, 172, 195, 196.
— (Sancia d'), II, 262.
Archimède, I, 31, 136, 172, 197, 224, 225.
Archytas, I, 160.
Arco (Alessandro d'), II, 66.
Arétin (Pierre), II, 191, 347, 355.
Argyropile, II, 228, 233, 254.
Ariadne, II, 24.
Arienti (Sabattino degli), II, 374.
Arion, II, 144.
Arioste, I, 224; II, 43, 106, 112, 186, 338, 374.
Aristophane, II, 40.
Aristote, I, 142, 144, 163, 165, 188; II, 123, 223, 254, 374, 375.
Aristoxène, II, 160.
Arius, I, 142.
Armand (Alfred), I, 280, 313; II, 15, 245, 302, 350.
Armenini, II, 10, 11.
Arrigoni (Renato), I, 74, 89.
Artcazza, II, 159.
Aspasie, I, 65.
Attavanti (les), II, 241.
Attila, I, 351; II, 296, 297, 299.
Aubery, II, 50.
Audifredi, II, 29.
Augurellus (Aurelius), II, 372.
Auguste (empereur), II, 40, 41, 277.
Augustin (saint), I, 102, 141; II, 275.
Augustin Vénitien, I, 295.

Aulu-Gelle, I, 344.
Aumale (duc d'), II, 341.
Avalos (Costanzia d'), II, 374.
Averrhoès, I, 142, 225; II, 173.

B

Bacchus, I, 140.
Baccio d'Agnolo, I, 18; II, 310.
Baccio Baldini, I, 158, 161.
Baccio della Porta (fra Bartolommeo), I, 167, 169, 170, 171, 172.
Baggio (Andrea da), II, 54.
— (Antonia da), II, 54.
— (Paolo da), II, 54.
Baglioni (les), I, 247.
— (Attalante), I, 134.
— (Giampaolo), I, 296, 297; II, 331.
Baillet, II, 71.
Bailly, I, 193, 194.
Bajazet Ier, II, 263, 322.
Baldi, I, 216, 219.
Baldinetto Baldinetti, II, 235.
Baldinucci, I, 128.
Baldus, II, 91, 108.
Ballue (cardinal la), I, 278.
Balthazar (don); son portrait, I, 129-135, 143; II, 386.
Baltazarini, II, 74.
Bandello (Mattia), II, 374.
Bandinelli (Baccio), II, 308, 347.
Bandini (Angelo-Maria), I, 57; II, 32, 50, 376.
Barbarelli (le Giorgione), I, 74, 198, 354; II, 13, 387.
Barbarigo (Agostino), I, 279, 296; II, 94.
Barbaro (Ermolao), II, 234.
Barberini (les), I, 70.
Barbige (Bernardus), I, 108.
Barbingant, II, 160.
Barbo (cardinal), I, 283.
— (Teresa), II, 82.
Bardi (contessina), II, 224.
Bardi (Giovanni), II, 161, 224.
— (Luigi), I, 101, 115, 116; II, 341.
Bartoldus, II, 91, 108.
Bartoli (Pietro-Santi), II, 283.
Bartolini (Leonardo), I, 63; II, 353.
Bartolommeo (fra), I, 134.
Bartolommeo della Gatta, I, 164.
Bartsch, I, 40, 44, 343, 345.
Bassani (Giambattista), II, 134, 153.
Bassano (princesse), I, 76.
Basso (Giovanni), I, 262.
Batelli (Orazio), I, 245.
Bathylle, II, 40, 41.
Battifera (Laura), II, 374.
Battista da Canneto, I, 164.
Baviera (le), I, 50, 65, 79, 346.
Bayard (le chevalier), I, 337, 338.
Bayle, II, 71, 74, 183, 289.
Bazzatto, I, 47.
Bagge, II, 129.
Beazzano (Agostino), son portrait, II, 103-109, 115, 373, 382, 388.
Beethoven, II, 130, 138.
Behaim (Laurent), II, 22.
Belcari (Feo), II, 233.
Belforêt, II, 47, 50, 291.
Belland (Louis), II, 6.
Belli (Valerio), II, 349.
Bellini (Gentile), I, 296.
— (Giovanni), I, 8, 296.
Bellori, I, 33, 34, 159, 320; II, 298.
Beltrammo (Leonardo), I, 262.
Bembo (Pietro), I, 19, 58, 100, 166, 186, 215, 216, 219, 338; II, 23, 24, 34, 45, 50, 60, 64, 73, 77, 78, 81, 90, 91, 92, 97, 100, 104, 105, 106, 110, 111, 302, 369, 372, 373, 378.
Benedetto da Majano, I, 107, 108, 109.
Bencimbene (Camillo), II, 21.
Benigno (Corneille), II, 371.
Benevieni, II, 232.
Benozzo Gozzoli, I, 142

Bentivoglio (les), II, 311, 342.
— (André), I, 279.
— (Antoine-Galéas), I, 279.
— (Ginevra), I, 299.
— (Jean), I, 224, 235, 279, 298, 299, 313, 314; II, 64, 269.
Berengario, II, 52.
Bergonzi (Carlo), II, 131.
Bériot (de), II, 130.
Bernardina, I, 8.
Berni, II, 233, 355, 373.
Béroalde (Philippe, l'ancien), II, 56, 64.
— (Philippe, le jeune), II, 371, 377.
Bessarion, I, 138; son portrait, 162-166; II, 96, 222, 374.
Betto (Bernardino, *il Pinturicchio*), I, 9, 12, 178, 325; II, 21, 22, 29.
Betussi (Giuseppe), II, 195.
Bianca di Leonardo, I, 202.
Bianconi, I, 158.
Bigio (Nanni di Baccio), II, 330.
Binchois (Égide), II, 128, 159.
Bindoni (Alessandro), II, 119.
— (Francesco), II, 119.
Bini, II, 154.
Birago (Barbora), I, 54.
— (Guglielmo), II, 54.
Blasio (don). Son portrait, I, 129-135; II, 386.
Blaze de Bury (Henri), I, 84.
Boccace, I, 138, 149, 151, son portrait, 159-162; II, 39, 115, 233, 374, 382.
Boccatelli (Antonio), II, 223.
Boccolino Gozzoni, I, 284.
Boëce, I, 102.
Boileau, I, 196.
Boissart (Robert), I, 161.
Boleyn (Anne), II, 303, 352.
Bolognese (Giovanni Bernardi da Castel), II, 351.
Bolzenthal, I, 270.
Bonanni, II, 331.
Bonarelli (Flaminia), II, 82.
Bonasone, I, 41, 44, 45, 46.
Bonaventure (saint), I, 149.
Bongallo (l'abbé), II, 279.
Boniface IX (Pietro Tomacelli), I, 109, 145; II, 53.
Bonporti (Francesco-Antonio), II, 153.
Bordiga (Gaudenzio), II, 86.
Borgia (les), I, 286.
— (Angela), I, 239.
— (César), I, 217, 222, 231, 233, 287, 290, 291, 298, 299, 338, 363, 364; II, 20, 21, 22, 58, 151, 270, 272, 273, 331.
— (Geoffrey), II, 202.
— (Lucrèce), I, 186, 222, 239, 287, 323, 324, 325, 338; II, 21, 22, 45, 77, 112, 113, 114, 117, 118, 151.
— (Roderic). — Voir Alexandre VI.
Borromée (saint Charles), II, 41.
Borromei (Carlo — xve siecle), II, 229.
Boschetti (Giacomo), II, 56.
Boscoli (Pietro-Paolo), II, 287.
Bosso (Mathias), II, 255.
Botta (Bergonzo), II, 161.
Bottari, I, 28, 29, 30, 89, 132, 159, 309; II, 8, 10, 11, 12, 13, 17, 115.
Botti (Francesco), I, 69.
— (Matteo), I, 50, 51, 69, 74.
Botticelli (Sandro), I, 273; II, 235, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 341, 384.
Boucher, I, 78,
Bouddha, II, 124.
Bourbon (Charles, connétable de), I, 248; II, 119, 316, 347.
— (Jeanne de), II, 214.
— (Louis de), II, 318.
Boutrois, II, 83.
Bovi (les), I, 216.
Bracciolini (Poggio), II, 222, 234.

Bramante Lazzari, I, 7, 34, 62, 63, 136, 138, son portrait, 172-179, 197, 292, 294, 295, 301, 309, 312, 315, 363, 376; II, 163, 298, 301.
Bramantino da Milano, I, 163, 164.
Brandolini (Aurelio), II, 165, 369, 372.
— (Raphaël), II, 165, 276.
Brantôme, II, 195, 196.
Braschi (Onesti), I, 334.
Brassart, II, 159.
Brémond (Jean de), II, 6.
Bréquigny (de), I, 294.
Bridgewater (duc de), I, 128.
Brown, I, 16.
Brunelleschi, II, 24, 223.
Brumel (Antoine), II, 162, 163.
Brunetto Latini, I, 145.
Bruni (Leonardo), II, 222.
Brutus, II, 287.
Buchanan (W.), I, 227.
Budé, II, 371.
Bueri (Piccarda di Odoardo), II, 221.
Buffi (Francesco), I, 5.
— (Gerolamo), II, 52.
Bulfalo (Cristofano del), I, 281.
Bullart, II, 83.
Buonarotti (Michel-Ange), I, 23, 100, 101, 178, 179, 283, 292, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 307, 308, 314, 346, 351, 376; II, 14, 163, 214, 215, 216, 239, 258, 282, 310, 329, 330, 357, 376, 378, 389.
Buoncompagni (Giacomo), I, 70.
Burkhard (Jean), I, 294; II, 22.
Burney (doctor), II, 364.

C

Cabral (comte), II, 85.
Calamatta, II, 341.
Calcagnani (Cœlio), I, 23; II, 112.
Calchi (Tristano), II, 161.
Calchondyle (Démétrius), II, 261.
Calderino (Domitio), II, 233.
Calliergi (Zachario), II, 371.
Callimaque, II, 223.
Calphurnius, II, 223.
Calvin; I, 102.
Cambi (Giovanni), II, 269.
Camilio (Vittore), I, 296.
Camerino (comte de), II, 290.
Camerti (Varino), II, 376.
Campani (G.), II, 245.
Campoggio (Lorenzo), II, 318, 322.
Campori (G.), II, 84.
Camuccini, I, 62; II, 209.
Canale (Carlo), II, 21.
Cancellieri, I, 61, 62, 78, 79.
Candrino (Tommaso), II, 223.
Canigiani (les), I, 133.
Canossa (Lodovico da), I, 19; II, 73, 74, 325.
Capèce, II, 112.
Capello (Bianca), II, 161.
Cappa (Gioacchino ou Giofredo), II, 130.
Capponi (Agostino), II, 287.
— (Pietro), II, 267.
Caporali, I, 9, 178.
Caracciolo, I, 334.
Caradosso (Ambrogio Foppa), I, 175, 176, 177, 179, 293, 295, 304, 305, 308, 316, 317, 318, 319, 374; II, 298, 299, 301, 302.
Caraffa (Antonia), II, 191.
Caretti, II, 118.
Carmignuola (Francesco), I, 164.
Carminati, II, 154.
Carpegna (comtes de), I, 211.
— (Ugo di Francesco), I, 211.
Carpi (comtes de), II, 290.
— (Emilia Pia da), II, 73.
— (Lodovico Pio da), I, 19.
Carrache (Annibal), I, 59.
Carteromachus, II, 372.
Carvaja (Bernard), II, 20.
Casella, II, 157, 158.
Cassiodore, II, 40.

Cassius, II, 287.
Castagno (Andrea del), II, 223.
Castelli (Adriano), II, 22.
Castiglione (Anna), II, 56, 66.
— (Baldassare), II, 54 (xv^e), 82 (xvi^e), 82 (xvii^e), 82 (xviii^e).
— (Balthazar), I, 19, 215, 218, 221, 226, 238; II, 3, 32, 42, 45, son portrait, 51-89, 91, 110, 114, 152, 168, 184, 233, 274, 348, 373, 374, 382, 387.
— (Barbara), II, 55.
— (Beatrice), II, 82.
— (Bernardo), II, 52.
— (Branda), II, 52, 53, 54.
— (Camillo), II, 66, 81, 82.
— (Carlo), II, 55, 82.
— (Caterina), II, 54.
— (Corrado), II (x^e), 52 (xii^e), 52 (xiii^e), 53, 82.
— (Cristoforo), II, 54, 55, 56, 82.
— (Francesca), II, 56.
— (Francesco), II, 54 (xvii^e), 82 (xviii^e), 82.
— (Gerolamo), II, 56, 82.
— (Giovanni), II, 53, 54.
— (Giulia), II, 53.
— (Giulia-Camilla), II, 82.
— (Guido), II, 53.
— (Ippolita), II, 66.
— (Isabella), II, 54.
— (Laura), II, 82.
— (Luigi), II, 82.
— (Mariglio), II, 82.
— (Onorato), II, 82.
— (Orsina), II, 54.
— (Polissena), II, 56.
— (Rinaldo), II, 82.
— (Rosa), II, 82.
— (Teresa), II, 82, 87.
Castrovillari, II, 134, 153.
Catherine de Pise (sainte), I, 142.
Catherine de Ricci, I, 169.
Catulle, II, 96, 165, 177, 233.
Cavalcanti (Ginevra), II, 249.
Cavaniglia, I, 185.
Cecco d'Ascoli, II, 375.
Ceci (Battista), II, 59.
— (Francesco), II, 59.
Cellini (Benvenuto), I, 318; II, 14, 15, 16, 17, 298, 350, 351, 353, 354.
Cennini (Bernardo), II, 234,
— (Domenico), II, 234.
— (Pietro), II, 234.
Cépion de Lesbos, II, 123.
Cercenasco (marquis de), I, 264.
Ceroni (L.), II, 85.
Cervillon (le chevalier), II, 22.
Cesarini (Cesare), I, 178.
Cesi (Paolo Emilio), II, 318,
Chalcondyle (Démétrius), II, 56, 222, 233, 234, 254.
Chaperon, I, 45.
Charlemagne (empereur), I, 350, 355; II, 202, 218, 220, 313, 320, 321.
Charles Ier (roi d'Angleterre), I, 227, 228; II, 83.
Charles d'Anjou, I, 322; II, 219.
Charles d'Autriche, II, 305, 317.
Charles VII, roi de France, II, 160, 312, 356.
Charles VIII, roi de France, I, 164, 183, 224, 286; II, 47, 56, 129, 165, 262, 263, 266, 267, 268, 270, 375.
Charles IX, roi de France, II, 129.
Charles-Quint, I, 102, 227, 248; II, 79, 80, 81, 82, 88, 98, 106, 190, 195, 215, 258, 326, 330, 331, 338, 345, 347, 348, 351, 357.
Charles III, duc de Savoie, II, 306.
Charles de Valois, I, 145.
Chateaubriand, II, 110.
Châteauneuf (l'abbé de), II, 144, 145.
Chaumont (maréchal de), I, 298, 307.
Chigi (Agostino), I, 51, 52, 364; II, 21, 294, 371.
— (Fabio), I, 70.

Chigi (Lorenzo), II, 21.
— (Mariano), I, 265; II, 21.
Chomedey, II, 329.
Choron, II, 129.
Chrysoloras (Emmanuel), II, 233.
Ciaconius, I, 272; II, 50.
Ciarla (Maggia di Battista), I, 4, 25, 26, 118.
— (Simone di Battista), I, 8, 19, 30, 32, 56.
Cibo (Francesco), II, 233, 236, 253, 256, 271, 300, 359.
— (Giambattista), I, 283.
— (cardinal Innocenzo), II, 30.
Ciccognara, I, 75.
Cicéron, I, 139; II, 22, 73, 96, 98, 100.
Cimabue, I, 148.
Cinelli (Giovanni), I, 69, 128.
Clarice (fille de Jules II), I, 281.
Clélie, II, 192.
Clemente d'Arezzo, I, 163.
Clément (Charles), I, 293; II, 216.
Clément VII (Jules de Médicis), I, 102, 110, 248, 318, 333, 346; II, 11, 32, 46, 65, 79, 80, 82, 88, 168, 185, 186, 188, 215, 248, 290, 298, 315, 326, 327, 329, 330, 331, 333, 336, 338, son portrait, 339-358, 359, 372, 375, 376.
Cléopâtre, II, 71.
Cobelli, I, 258.
Coccajo (Merlino), II, 373.
Codde (Pasquale), II, 85.
Cœcilius, II, 40.
Coeffeteau, II, 366.
Coetivis (Alano de), I, 277.
Coke (M.-H.), II, 336.
Coleoni (Bartolommeo), II, 226.
Collalto (Teodora), II, 82.
Collenuccio, II, 21.
Colocci, II, 28, 29.
Colonna (les), I, 267, 283, 290, 321, 345.
— (Agnese), II, 191.
Colonna (Antonio), I, 164.
— (Ascanio), II, 171, 187, 189, 190, 191, 193, 194.
— (Fabrizio). I, 285, 337, 338; II, 189, 191.
— (Francesco), II, 169.
— (Giovanni), II, 262.
— (Girolama), II, 191.
— (Livia), II, 190.
— (Marc-Antonio), I, 324; II, 191, 193, 276, 316, 317.
— (Marcello), II, 191.
— (Pompeo), II, 174, 177, 183, 318.
— (Prospero), I, 285; II, 191, 306, 327.
— (Vittoria), I, 74, 338; II, 189, 191, 373.
Columelle, II, 223, 233.
Côme (saint), II, 167.
Comerio (Agostino), I, 210.
Commines (Philippe de), II, 263.
Compère, II, 162.
Condivi, I, 301; II, 310.
Conrad III (duc de Franconie, 1er empereur de la maison de Souabe), II, 53.
Constantin (empereur), I, 350; II, 86.
Conti (Francesco), II, 318.
— (Sigismond), son portrait, I, 199-202, 203, 204; II, 387.
Copernic, II, 22.
Coradino (fra Carnavale), I, 213, 214.
Coradusz, I, 70
Corbara (les), I, 321.
Cordoue (Gonzalve de), II, 273.
— (Raymond de), II, 204, 284.
Corelli (Arcangelo), II, 134, 153, 154.
Corinne, I, 154.
Cornaro (Catherine), II, 100.
Cornelius Nepos, II, 165.
Corsini (Luca), II, 264.
Cortesi (Paolo), II, 22, 234.
Cortona (Pietro da), I, 27.

Corvin (Mathias, roi de Hongrie), II, 252.
Costa (Lorenzo), I, 18; II, 67, 68.
Costo (Tommaso), II, 196.
Courayer (Pierre-François le), II, 368.
Couts (miss) Burdett, I, 373.
Cowper (lord), I, 134.
Cozio de Salabue, II, 129.
Crama, II, 134.
Cratinus, II, 40.
Crescimbeni, II, 205.
Crespi (Luigi), I, 29, 30.
Crespin (Jean), II, 329.
Cretensis, II, 234.
Cristoforo di Geromia, I, 270.
Crivelli (Carlo), I, 213.
— (Cassandra), II, 53.
— (le chevalier), I, 210.
Cronaca (il), I, 107.
Crozat, I, 52, 193, 198; II, 310.
Cumberland, I, 44.
Cypris, II, 295.
Czartoryski (prince Adam), I, 254.
— (prince Ladislas), I, 249, 253, 254, 255, 256.

D

Dalen (Corneille van, le jeune), I, 161.
Dametas, II, 58.
Damien (saint), II, 167.
Dan, II, 185, 186.
Dandolo (Francesco, doge), II, 94.
Dante Alighieri, I, 72, 138, son portrait, 144-154, 155, 156, 159, 160, 161, 166, 204, 378; II, 39, 72, 73, 115, 116, 157, 158, 182, 389.
Dardelli (Pietro), II, 128, 129, 139, 142, 146.
David (Émeric), I, 194, 195, 196.
Decius (Philippus), II, 254.
Dei (les), I, 134.
Delaborde (Henri), I, 7, 218.
Delfini (Pierre), II, 255.
Dello, II, 223.
Denina, I, 102.
Dennistoun, I, 7, 209; II, 72, 85.
Deshayes, I, 348.
Desnoyer (Boucher), I, 21.
Devlamynck, I, 254.
Didron, II, 144.
Diodore de Sicile, II, 223.
Dion, II, 223.
Dioscoride, II, 375.
Dolce (Lodovico), II, 73.
Dolci (Michele), I, 29.
Domart, II, 160.
Domenichi, I, 102.
Domenico del Potesta, I, 104.
Domenico de Venise, II, 223.
Dominique (saint), I, 143, 304.
Donatello, II, 223, 235.
Donato de Cascia, II, 159.
Donato (Hieronimo), II, 234.
Donati (Corso), I, 145.
— (Curtio), II, 229.
— (Lucrezia), II, 229.
Doni (Agnolo), I, 27, 93, 96, son portrait, 97-105, 111, 112, 114, 115, 116; II, 385, 386.
— (Francesco), I, 101, 103.
— (Giovanbattista), I, 100, 103.
— (Maddalena, v. Strozzi).
— (Pier Buono), I, 103.
Doort (van den), I, 227.
Doria (André), I, 19, 230; II, 189.
— (Philippe), II, 189.
Dorset (marquis de), II, 303.
Dovizio (Bartolommeo), II, 49.
— (Bernardo, da Bibbiena), I, 19, 52, 58, 63, 215; II, 3, son portrait, 31-50, 60, 64, 73, 79, 90, 105, 110, 111, 114, 117, 166, 255, 281, 289, 299, 300, 315, 316, 322, 323, 325, 382, 387.

Dovizio (Maria), I, 58.
— (Pietro), II, 49.
Ducange, I, 269.
Dufay (Guillaume), II, 128, 159, 160.
Duiffoprugcar (Gaspard), II, 128, 129, 133, 139, 143.
Dumesnil (A.-J.), I, 294, 301.
Dunstaple, II, 128.
Duppa, I, 89.
Dürer (Albert), I, 84, 304, 305, 345.

E

Edelink (Nicolas), I, 198; II, 83.
Édouard IV, roi d'Angleterre, II, 59, 224.
Éginète (Pierre), II, 254.
Éloy, II, 259.
Ennius, II, 40.
Érasme, II, 19, 22, 26, 369, 370, 371, 372, 377.
Este (Alphonse Ier d'), I, 222, 239, 240, 290, 303, 304, 307, 338; II, 114, 151, 327, 328, 331, 332.
— (Beatrice d'), I, 51, 74; II, 170.
— (Élisabeth d'), I, 239.
— (Giulio d'), I, 239.
— (Hercule I d'), I, 224, 239, 279; II, 111, 151, 162.
— (cardinal Hippolyte d'), I, 239; II, 112, 168, 351.
— (Isabelle d'), I, 222, 224; II, 42, 56, 57, 68.
— (Lionel), II, 159.
— (Lucrèce d'), I, 240.
— (Sigismond d'), I, 279.
Étienne (saint), II, 260.
Euclide, I, 31.
Eugène IV, I, 109, 164, 322; II, 55, 371.
Eupolis, II, 40.
Eusebio di San Giorgio, I, 9.

F

Fabius, de Ravenne, I, 23.
Fabre, I, 82, 103; II, 211.
Fabri (Léopold), I, 332.
Fabroni, II, 253, 256, 311, 364, 367, 369.
Faggiuola (Uguccione della), I, 212.
Farina (Carlo), II, 152.
Farnèse (Alexandre). Voir Paul III.
— (Frédéric), I, 324.
— (Julie), I, 322, 323, 324, 325; II, 21.
— (Nicolas), I, 322.
— (Ottaviano), I, 327.
— (Pierluigi), I, 248, 322, 323; II, 190.
— (Raimondo), I, 324.
— (Ranuce I), I, 321, 322.
— (Ranuce II), I, 322.
— (Ranuce IV), I, 322.
— (Vittoria), I, 240.
Faustus Sabœus, II, 376.
Fea (Carlo), II, 13, 17, 89, 364.
Felice (fille de Jules II), I, 281, 324.
Feltre (Victorin de), I, 212, 260.
Feo (Giacomo, de Savone), I, 363.
Ferdinand V, le Catholique, I, 306 (nous avons mis par erreur à cette page Ferdinand Ier au lieu de Ferdinand V), 356; II, 252, 268, 270, 290, 300, 302, 316, 324.
Ferdinand Ier, roi de Naples, I, 283, 298, 322.
Ferdinand II, roi de Naples, II, 160, 171, 228, 262, 268.
Ferdinand-Charles (archiduc), I, 128.
Ferrari (Gaudenzio), I, 10.
Ferrari (violoniste), II, 154.
Fétis, II, 125, 128, 159.
Fevin (les deux), II, 162.
Ficin (Marsile), I, 212; II, 222, 228, 234, 254, 261, 374, 377.
Fidanza (Paolo), II, 85, 108.

Fieschi (les), I, 286.
Filarète (Antonio), II, 223.
Filelfo (Francesco), II, 222.
Filhol, II, 83.
Fillon (Benjamin), I, 344, 347, 348.
Fink (Henri), II, 163.
Fioretta (la), II, 341, 342, 344.
Firman (comte), I, 96.
Flaminio (Marc-Antonio), II, 70, 373.
Foix (Gaston de, duc de Nemours), II, 276.
Foliari (Giovanni Pietro de), I, son portrait, 300.
Fouques (Vincent), II, 159.
Forme (Carlo da), II, 229.
Fornarina (la), I, son portrait, 49-92.
Fornari (Simone), I, 59, 60.
Forster, I, 196, 198.
Fortebraccio (Niccolò), I, 164.
Fortunat (saint), II, 125, 126.
Foscari (Francesco, doge), II, 94.
— (Maros), I, 325.
Fracastor (Jeronimo), II, 96, 99, 112, 372.
Francesco degli Organi, II, 159.
Francesco (di Giacomo), I, 141.
Francesco (di Girolamo dal Prato), II, 349, 350, 354.
Franchetta di Leonardo, I, 202.
Francia (Francesco), I, 253.
François (saint), I, 270.
François Ier, roi de France, I, 224, 270, 272, 293; II, 47, 48, 98, 99, 128, 184, 185, 186, 197, 205, 213, 303, 305, 306, 311, 312, 313, 316, 317, 320, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 353, 355, 357.
Francon de Cologne, II, 155.
Fraylois, II, 160.
Frédéric III, d'Aragon, roi de Naples, I, 183; II, 186, 228.
Frédéric III, empereur d'Allemagne, I, 13, 55, 252.
Fredis (Felice de), I, 377.
Fregoso (Antonio), II, 112,
— (Cesare), I, 248.
— (Costanzia), II, 73.
— (Federico), I, 19; II, 73, 75.
— (Ottaviano), I, 19, 286, 338; II, 73.
— (Tommaso), I, 109.
Frescobaldi (Fiammetta), I, 110, 111.
Frizzi, I, 239, 304.
Frizzoni, I, 181.
Fulvia Morata, II, 70.
Fulvio (Andrea), I, 60, 61.

G

Gabbiani, II, 335.
Gabrielli, I, 211.
Gabrieli (Andrea), II, 163.
Gaddi (Gaddo), II, 143.
— (Taddeo), I, 142, 156.
Gaetani (les), I, 322.
— (Giovanella), I. 322, 325.
— (Onorato), II, 191.
Gajani (Ant.), II, 85.
Galatée, II, 63.
Galilée, II, 161.
Galilei (Vincenzo), 161.
Gallay (J.), II, 131.
Galletti, II, 29.
Gambacorta (Pietro), I, 110.
Gambara (Veronica), II, 373.
Gams (P. Pius Bonifacius), 1, 281.
Gandie (duc de), I, 287; II, 20.
Gaudin (Marie), II, 312.
Garavaglia (G.), II, 117.
Garimberg, II, 50, 360.
Garcia de Tolède (don), II, 196.
Gaspare (Jacopo di), I, 329.
Gaston de Foix, I, 337; II, 305.
Gatta (don Bartolommeo della), I, 273.
Gaucarné (les), I, 102.
Gavri (les), I, 195.
Gaye, II, 210.

Gazzoldo (Ippolito), II, 66.
Gemistus Pletho, I, 164.
Genès (saint), II, 126.
Genet (Eliezer), II, 162.
Genga (Girolamo), I, 9.
Gentile da Fabriano, I, 213.
George de Trébizonde, I, 165; II, 222.
Geffroy (Auguste), II, 39.
Gentile d'Urbino, II, 228.
Gerarchia, II, 22.
Geymüller (baron de), I, 63, 178, 179; II, 310.
Ghiandaroni (les), I, 264, 265.
Ghiberti (Lorenzo), II, 223.
Ghirlandajo (Domenico), I, 273; II, 235, 242, 248.
— (Ridolfo), I, 18, 134.
Ghiselin, II, 162.
Giamberti (les), II, 341.
Gianfigliazzi (Bongianni), II, 307.
— (Selvaggia), I, 107.
Gian Toscano, II, 159.
Ginevra (Maria), II, 244.
Ginguené, I, 102; II, 45, 111, 169.
Ginori (Giorgio), II, 230.
Giochi (Fabiano), I, 329, 333.
— (Pietro), I, 329.
Giolito, II, 45.
Giotto, I, 144, 145, 146, 147, 148, 156; II, 130, 143, 163, 389.
Giottino, I, 147.
Giovanni (delle Cormiole), I, 168.
Giovanni (maestro), II, 159.
Giovio (Paolo), I, 60, 164, 165; II, 100, 167.
Giraldi, II, 113.
Giuliano da Volterra, II, 376.
Ginuti, II, 45.
Giustiniani (Agostino), II, 371.
Giustinopolitano (Girolamo Musio), I, 210.
Glastonbury (abbé de), II, 58.
Godefroi (J.), II, 83.
Goudimel (Claude), II, 163.
Gonzague (Antoine), II, 55.
— (cardinal), I, 260, 266.
— (César), I, 19; II, 57, 58, 72.
— (Claire), II, 56.
— (Éléonore), I, 239, 240, 243, 244, 247.
— (Élisabeth), I, 18, 207, 208, 217, 219, son portrait, 220-223, 224, 229, 231, 232; II, 73, 76, 105, 212.
— (Ferrante), I, 102; II, 81.
— (François), I, 279; II, 57, 68, 113.
— (Frédéric), I, 207, 221, son portrait, 223, 224, 225, 226, 227, 228; II, 65, 78, 79, 88.
— (Gian Francesco), I, 223, 224, 225, 226; II, 239.
— (Hippolyte), II, 191.
— (Isabelle), I, 338.
— (Jean-François II), I, 279.
— (Louis), II, 55, 276, 277, 278.
— (Louise), II, 53.
Gonzalve de Cordoue, I, 183, 291.
Goritz de Luxembourg, II, 22.
Goujet (l'abbé), II, 6.
Gozzoli (Benozzo), I, 259; II, 223.
Gozzoni (Boccolino dei), II, 235.
Granacci (Francesco), II, 308.
Grassis (Pâris de), I, 307, 312; II, 290, 308, 309, 321, 328.
Gratry (P.), I, 142.
Gravida (la), I, son portrait, 123-129; II, 386.
Gray (Edward), I, 227.
Graziani da Cotignola (Margarita), II, 54.
— (Pieramonte), II, 54.
Grégoire (le grand, saint), I, 33.
Gregorovius (Ferdinand), I, 239, 287, 298; II, 21, 22.
Grégoire IX, I, 315, 385, 336; II, 292.
Grégoire XII (Angelo-Corrario), I, 109.

Grégoire XIII (Buoncompagno), I, 70; II, 195.
Grimani (cardinal), I, 296; II, 377.
Grimm (Hermann), I, 84.
Gritti (Andrea, doge), I, 296; II, 99, 316, 327.
Grolier, I, 344.
Gruyer (Gustave), 84, 168, 305; II, 341.
Guccialotti (Andrea), I, 270.
Gualbert (saint), I, 129.
Guarino de Vérone, II, 222.
Guarnacci, II, 29.
Guarini, II, 58, 144,
Guarnerius (Joseph), II, 131.
Guazzo Landi (Ellena), I, 351.
Guerra, I, 307.
Guerrieri (Ippolita), II, 82.
Guglielmo (Fra), II, 139.
Gui d'Arezzo, II, 155.
Guichardin, I, 288; II, 39, 282, 289, 291, 325, 326, 329, 376.
Guidaccerio, II, 372.
Guidalotti, I, 156.
Gundebert, I, 264.
Guidi (Gualdrada), II, 224.
Guillaume (Eugène), I, 292.

H

Haydn (François-Joseph), II, 138.
Haiber (J.-B.), I, 267.
Hale (Adam de la), II, 156.
Harman, I, 14.
Haussoulier (William), I, 146.
Heidegger, II, 324.
Heineke, I, 343.
Hélène, II, 177.
Héliodore, I, 339-377; II, 202, 301.
Henri II, roi de France, I, 102, 228, 333; II, 214, 355.
Henri IV, roi de France, II, 197.
Henri VI, roi d'Angleterre, II, 224.
Henri VII, roi d'Angleterre, I, 212, 285; II, 58, 88.
Henri VIII, roi d'Angleterre, I, 285, 337; II, 296, 302, 303, 305, 352, 357.
Hercule, II, 308.
Hippolyte, II, 24.
Hobrecht (Jacques), II, 160, 163.
Hofheimer (Paul), II, 163.
Holbein (Jean), II, 27, 387.
Homère, I, 137, 160, 188; II, 25, 121, 123, 234.
Horace, I, 73, 96, 155, 182; II, 177, 234, 275.
Hugford (Ignatius), I, 96.
Hutten (Ulrich de), II, 22.
Hylas, II, 41.

I

Ibi (Sinibaldo), I, 9.
Imperia, I, 65.
Infessura (l'), I, 262, 322.
Inghirami (Thomas-Phèdre), I, 286; II, 3, son portrait, 19-30, 31, 114, 376, 381, 387.
Innocent III (Conti), 141, 200.
Innocent VIII (Cibo), I, 9, 267, 269, 283, 284, 287, 322, 363; II, 162, 233, 235, 253, 259, 262, 359.
Isabelle, reine de Castille, II, 252, 324.

J

Jacopo de Bologne, II, 159.
Jacques II, roi d'Angleterre, I, 95.
Janet, II, 197.
Janus, II, 353.
Jean-Baptiste (saint), I, 142.
Jean l'Evangéliste (saint), II, 129.
Jean XXII (Jacques d'Ense), II, 53.
Jean de Fiesole (Beato Angelico), I, 142, 162, 163; II, 143, 223.
Jean d'Udine, II, 259.
Jeanne, fille naturelle de Ferdinand d'Aragon, I, 273.

Jeanne d'Aragon. Voir Aragon.
Jeanne la Folle, II, 324.
Jérôme (saint), I, 202; II, 275, 369.
Jérôme de Moravie, I, 156.
Jérôme de Pistoia, I, 137.
Joconde, II, 386.
Joël (prophète), I, 179.
Joseph, II, 352.
Joseph II (empereur d'Allemagne), I, 304; II, 352.
Josquin des Prez, II, 162, 163.
Joueur de violon (le), II, 120; son portrait, 121-170.
Jove (Paul), I, 298; II, 39, 49, 50, 71, 169, 173, 174, 251, 276, 283, 289, 291, 297, 302, 363, 366, 367, 375.
Jules César, II, 40.
Jules II (Julien della Rovere), I, 17, 68, 93, 138, 160, 163, 164, 166, 167, 174, 177, 183, 199, 201, 203, 207, 217, 224, 230, 232, 234, 235, 236, 238, 239, 245, 246, 256; ses portraits, 257-318; II, 8, 22, 24, 30, 34, 42, 57, 58, 59, 60, 88, 97, 114, 116, 118, 146, 152, 162, 204, 217, 218, 257, 259, 262, 271, 273, 275, 276, 279, 281, 284, 285, 287, 292, 293, 294, 295, 298, 300, 301, 312, 330, 331, 342, 356, 371, 387.
Jules III (Giammaria del Monte), I, 329, 333; II, 81, 190, 258.
Julie (fille de Jules II), I, 280.
Juste de Gand, I, 213.
Justinien, I, 315.

K

Kerlino (Joan.), II, 128, 142.
Kircher, II, 134.
Kircher (P.), 168.
Klaczko (Julian), I, 154; II, 47, 215.
Koliger, II, 128.
Kreutzer, II, 130.

L

La Bruyère (Jean de), II, 63.
Laffranchini (Cristoforo), I, 75.
Lafreri, I, 62.
Lambruschini, I, 76.
Lampugnani (Luigi), II, 53.
— (Isola), II, 53.
Lancelotte, II, 233.
Landino (Cristoforo), II, 234.
Lando (Istriana), II, 102.
— (Pierre), II, 102.
Landino (Cristoforo), II, 228, 229.
Langlois (François), I, 348.
Lanzi, I, 23.
Lapo (Arnolfo di), II, 163.
Larmessin (de), II, 83.
Lascaris (les), II, 372.
— (Constantin), II, 222.
— (Jean), II, 222, 234, 371.
Lasus d'Hermione, II, 123.
Latrémoille (Louis, sire de), II, 296.
Lautrec (Odet de Foix, vicomte de), II, 189, 316, 327.
Lazari (Bramante). V. Bramante.
Lawrence (Thomas), I, 81; II, 262.
Lazaro, II, 357.
Leibniz, I, 86.
Léon I (saint, le Grand), II, 290, 296.
Léon III (pape), II, 313, 321.
Léon IV, II, 46, 304, 314.
Léon X (Jean de Médicis), 1, 46, 53, 59, 60, 65, 138, 166, 183, 210, 222, 236, 245, 246, 247, 263, 264; II, 3, 4, 11, 19, 20, 22, 24, 28, 32, 33, 34, 38, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 60, 64, 71, 78, 88, 90, 97, 105, 106, 109, 110, 114, 116, 119, 152, 164, 165, 168, 170, 173, 186, 197, ses portraits, 199-384.
Léon XII (Annibal della Genga), I, 258.
Leonardo (aïeul de Sixte IV), I, 261, 263.
— (Simone di, le Gras), I, 264.

Leonardo Aretino, II, 234.
Leopardi, I, 71.
Léopold II (grand-duc de Toscane), I, 103.
Lenclos (Ninon de), II, 144.
Lépiclé, I, 47, 194; II, 357.
Lescun (Thomas de Foix, seigneur de), II, 326.
Lesbie, I, 65.
Lichtenstein, I, 216.
Linaroli (Venturi), II, 129.
Lippi (Filippino), I, 18, 108; II, 235, 241, 248, 249, 250, 266, 384.
Lippi (Filippo), II, 223, 257.
Lisca (Alessandro), II, 55.
— (Polissena), II, 55.
Litta, I, 105, 116, 219, 262, 264, 310; II, 187, 247, 341.
Livius Andronicus, II, 40.
Locatelli (Antonio), II, 154.
Longhena, I, 12, 61, 62, 74, 76, 78, 89, 104, 116, 164, 210; II, 17, 117.
Longhi (Gius.), II, 85.
Longueil (Christophe de), II, 95.
Lopez (Alphonse de), II, 83.
Loredano (Leonardo, doge), II, 100, 101, 105.
Lorraine (Claude de), II, 196.
— (Christine de), II, 161.
— (François de), II, 196.
Lorenzetto, I, 41, 45, 46.
Lorenzo de Florence, II, 159.
Lorenzo de Salerne, I, 213.
Lotti (Lorenzo), I, 21.
Lottorio (Girolamo), I, 372.
Louis XI, roi de France, II, 219, 238, 246, 252, 266.
Louis XII, roi de France, I, 183, 222, 224, 231; II, 57, 59, 88, 151, 209, 269, 270, 272, 273, 275, 279, 280, 281, 295, 296, 302, 303, 305, 306, 314, 340, 355.
Louis XIII, roi de France, II, 74.
Louis XIV, roi de France, I, 193, 198; II, 197, 319, 367.
Louis XV, roi de France, I, 278.
Louise (fille de François Ier), II, 317.
Louis le More, I, 286.
Louis, roi de Bavière, I, 96, 103, 128; II, 18.
Loyset, II, 162.
Luc (saint), I, 35, 47; II, 129, 142.
Lucain, II, 71.
Lucien, I, 102.
Lucinius (Ottmar), II, 127.
Lucrèce Borgia. (Voir Borgia.)
Lucrèce (femme de Tarquin Collatin), I, 346.
Lucrèce (poète latin), II, 96, 223.
Lucy (Ch.), I, 227, 228.
Luna (Lucrezia d'Antonio della), I, 109, 118.
Lupi (les), II, 205.
Luther (Martin), I, 357; II, 319, 322, 346, 347, 352, 356, 377.
Lycurgue, II, 123.
Lysippe, I, 140.

M

Machault (Guillaume de), II, 159.
Machiavel, I, 262, 297, 298, 324, 338, 355; II, 38, 43, 76, 111, 112, 287, 353, 356, 364, 375.
Maffei (Alessandro), II, 145.
Maffei (Mario, de Volterre), II, 22.
Maffei (Raffaele, de Viterbe), II, 22, 231.
Magini (Gian-Paolo), II, 130, 133.
Mahomet II, I, 278.
Mahu (Étienne), II, 163.
Maitland (Fuller), I, 17.
Majano (Benedetto da), I, 18; II, 235.
Malatesta (Alberigo), I, 240.
— (Barnabeo), II, 329.
— (Charles), I, 211.
Malibran, II, 130.
Malvaria, I, 7, 343, 347.
Mambriano, II, 111.
Mammarelli (Domenico), I, 248.
Mancini (Faustina), II, 373.

Mandelli (Catterina), II, 82.
— (Bernardino], II, 82.
Manfredi (Astorre), I, 231, 324.
— (Galeotto), I, 279.
— (Taddeo), I, 263.
Manfrone (Giovan-Paolo), I, 234.
Manni (Domenico), I, 158..
— (Giannicolo), I, 8.
Mantegna (Andrea), I, 8, 223, 271.
Mantoue (Frédéric de), I, 138; II, 327, 332, 333, 335.
Marano (Antonio), II, 295.
Maratte (Carlo), I, 20, 21.
Marc (saint), I, 142; II, 265.
Marcello (Niccolò, doge), II, 94.
Marguerite (fille de Maximilien), II, 263.
Marc-Aurèle, II, 260.
Marcellini (Gigliola), II, 53.
Marcellus, II, 172.
Margarita (la Fornarina), I, 79.
Marie d'Angleterre, II, 303.
Marguerite d'Autriche (fille naturelle de Charles-Quint), II, 351.
Marguerite de Bavière, I, 221.
Mariette, I, 52, 193, 194.
Marlborough (duc de), I, 74.
Marmi (le chevalier), I, 167.
Marone (Andrea), II, 167, 168.
Mars, II, 295.
Marsuppini (Carlo), II, 221, 222, 234.
Martelli (Lodovico), II, 232.
Martial, II, 96.
Martial (saint), II, 126, 223.
Martin V (Colonna), I, 109; II, 222.
Marullo, II, 86, 233.
Masaccio, II, 221, 223, 240, 241.
Masolino da Panicale, II, 223.
Masselli (Giovanni), I, 101, 115.
Masini, I, 304.
Masuccio de Salerne, II, 374.
Matelica (Aless.-Ottone di), I, 211.
Mattei (Raffaello), I, 258.
Mattheis (Niccoli), II, 153.
Mathieu (saint), I, 142.
Maximilien (empereur), I, 224, 265, 278, 284, 305, 306, 356; II, 20, 46, 47, 268, 270, 275, 284, 296, 302, 316, 317, 324.
Mazarin, II, 83.
Mécène, II, 41.
Médicis (Alexandre, duc), II, 65, 174, 333, 335, 351.
— (Anne-Marie), I, 133.
— (Antonio, XVe), II, 221.
— (Averardo), II, 218, 248.
— (Bianca, sœur de Laurent le Magnifique), II, 227, 229.
— (Braccio), II, 229.
— (Carlo), II, 257.
— (Clarice), I, 106; II, 64, 65, 274.
— (Catherine), I, 102, 333; II, 64, 74, 214, 352, 353, 355.
— (Charles, fils naturel de Côme l'Ancien), II, 224, 225.
— (Claudia), I, 240.
— (Côme l'Ancien), I, 212; II, 38, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 236, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 249, 250, 286, 308, 352, 383.
— (Côme Ier, grand-duc), I, 106, II, 6, 107, 161, 215, 335.
— (Côme III, grand-duc), I, 133.
— (Contessina, sœur de Léon X), II, 359.
— (Damiano, XVe), II, 221.
— (Francesco d'Ardingo), II, 219.
— (François, grand-duc), II, 161.
— (Ferdinand Ier, grand-duc), I, 240; II, 161.
— (Giovanni di Pier-Francesco), II, 249, 266.
— (Giovanni delle Bande Nere) II, 236, 359.
— (Hippolyte), I, 347; II, 65, 185, 186, 329, 355.
— (Jean, XIIIe), II, 220.
— (Jean, XIVe), II, 200, 221.

Médicis (Jean, père de Côme l'Ancien), II, 224, 237, 241.
— (Jean, fils de Côme l'Ancien), II, 225, 238, 244.
— (Jean, père de Giovanni delle Bande Nere), II, 236.
(cardinal Jean). Voir Léon X.
— (cardinal Jules). Voir Clément VII.
— (Julien, frère de Laurent le Magnifique), II, 227, 229, 230, 239, 340, 341, 342, 344, 359.
— (Julien, duc de Nemours), I, 19, 246; II, 65, 73, 76, 201; son portrait, 203-209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 237, 239, 242, 247. 248, 267, 268, 269, 281, 284, 285, 286, 303.
— (Laurent, frère de Côme l'Ancien), II, 221, 222, 249.
— (Laurent, fils de Pier-Francesco), II, 266.
— (Laurent le Magnifique), I, 137, 267, 284; II, 33, 38, 161, 203, 204, 207, 211, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 257, 259, 264, 267, 270, 284, 286, 291, 294, 307, 340, 341, 343, 359, 364, 367, 373, 383.
— (Laurent, duc d'Urbin), I, 106, 247; II, 46, 64, 65, 185, 186, 188, 201, 206; son portrait, 210-216, 285, 286, 309, 316, 317, 323, 325, 331, 341, 343, 351, 352, 355.
— (Léopold), I, 27.
— (Louise, sœur de Léon X), II, 236, 359.
— (Lucrezia, sœur de Léon X), II, 65, 236, 255, 359.
— (Maddalena, sœur de Léon X). II, 233, 236, 253, 271, 300, 359.
Médicis (Maria, fille naturelle de Pierre le Goutteux), II, 227.
— (Marie, reine de France), I, 103.
— (Nannina, sœur de Laurent le Magnifique), II, 227.
— (Orlando de), II, 219.
— (Ottaviano), II, 206, 211, 333, 334, 335, 336, 357.
— (Pierre, le Goutteux), I, 324; II, 64, 65, 219, 359.
— (Pierre, frère de Léon X), II, 203, 204, 225, 226, 227, 228, 234, 236, 238, 241, 242, 244, 249, 255, 258, 260, 263, 266, 267, 268, 269, 272, 273, 274, 341.
— (Pier-Francesco, neveu de Côme l'Ancien), II, 249.
— (Pier-Francesco, petit-neveu de Côme l'Ancien), II, 250, 266.
— (Silvestro), II, 219, 220.
— (Veri), II, 219, 220.
Mei (Girolamo), II, 161.
Mellini (les), II, 21.
Melozzo da Forli, I, 188, 258, 259, 260, 268, 269, 270, 271, 273, 275, 277, 282, 335, 336, 361, 364; II, 143, 257.
Ménandre, II, 40.
Ménestrier (le P.), II, 161.
Mengs (Raphaël), I, 96, 364.
Memmi (Simone), I, 156, 157.
Mercandetti, II, 87.
Mercure, II, 123, 144.
Mersenne, II, 134.
Merula (George), II, 56.
Merulo (Claude), II, 163.
Metella (Cœcilia), I, 250.
Metzger (Johann), I, 103, 104; II, 18.
Meyssens (Do.), I, 254.
Michel (saint), I, 51.
Michele (Marc-Anton.), II, 119.
Michelet, I, 311, 318, 338; II, 55, 277, 306, 307.
Michelino, I, 147; II, 210.

Michelozzi Michelozzo, II, 222, 223, 225.
Michiel di ser Vettor, I, 63.
Milanesi (Gaetano), I, 145.
Milleville (Jean de), II, 162.
Minerve, II, 123, 358, 380.
Mino de Fiesole, I, 273; II, 235, 244, 251.
Minos, II, 24.
Missirini (Melchior), I, 62, 74, 78, 79, 89; II, 12, 17.
Mocenigo (Giovanni, doge), II, 94.
Moïse, I, 142; II, 353.
Molière, II, 28.
Molza, II, 373.
Monaldescha (Agnese), 321, 322.
Moncade (Hugues de), II, 189.
Mondella (Catherine), I, 221.
Monleoni (Luchina), I, 262.
Monnier (Le), I, 259; II, 242.
Montagnani, I, 159, 320; II, 131, 298.
Montani (Giuseppe), I, 100.
Montari, I, 75.
Monte (Andreina del), I, 329.
— (Antonio del), I, 138, 220, 292, 319, 320, 321, son portrait, 328-334.
— (Caterina del), I, 329.
— (Giamnaria del). Voir Jules III.
— (Margherita del), I, 329.
— (Pier-Paolo del), I, 329.
— (Vincenzo del), I, 329, 333.
Monte-Chiarugolo (comtes), II, 64.
Montefeltro (Antonio di), I, 19.
— (Frédéric, duc d'Urbin), I, 207, 208, son portrait, 209-214, 217, 223, 229, 230, 247, 274, 279; II, 189, 226, 234.
— (Guidobalde, duc d'Urbin), I, 17, 18, 27, 116, 188, 207, 208, son portrait, 215-219, 220, 221, 222, 223, 229, 231, 232, 233, 245; II, 57, 58, 59, 73, 88, 114, 189, 204, 211.
Montefeltro (Jeanne de), I, 207, 208, 212, 230, 231, 232, 233, 274.
Montelupo (Baccio da), II, 307, 308.
— (Raffaelo da), II, 330.
Montesquieu, II, 315.
Montesecco, II, 230.
Montfaucon, II, 145.
Montferrato (Marguerite de), I, 228.
Montmorency (connétable Anne de), I, 293; II, 258.
Moralès (Cristoforo), II, 159.
Morelli, II, 91, 92.
Moreni, II, 15, 17.
Moreri, II, 71.
Morghen (Raphaël), I, 28; II, 17, 197.
Morglato (Morella), II, 129.
Morigio, II, 159.
Morino (Gabrielo), II, 364.
Moro (Cristoforo), I, 12.
Mottez, I, 116.
Mouton (Jean), II, 162.
Mozart, II, 138.
Mozzarello (Giovanni), II, 166, 372.
Mugello (le Géant), II, 218.
Mummius, II, 266.
Muntz (Eugène), I, 62; II, 386.
Muratori, I, 262, 303; II, 95, 119, 159.
Murred (Bernard), II, 161.
Muris (Jean de), II, 158.
Musset (Colin), II, 126.
Musurus (Marc), II, 95, 371.
Myrtis de Béotie, I, 155.

N

Nagler, I, 78.
Naldi (Pio), I, 317.
Nardi, I, 356; II, 267.
Nardi (Bernardo), II, 229, 230.
Nardini, II, 254.
Narni, II, 111.
Nasi (Lorenzo), I, 18, 100.
Navagajosi (les), II, 94.

Navagajoso (Pietro), II, 94.
Navageri (les), II, 94.
Navagero (Andrea, xve), II, 95.
— (Andrea, xvie), II, 3, 64, 90, son portrait, 92-102, 115, 168, 372, 382, 387.
— (Bartolommeo), II, 95.
— (Bernardo), II, 95, 102.
— (Giovanni), II, 94.
— (Girolamo), II, 95.
— (Luca), II, 94.
— (Niccolò), II, 94.
— (Pietro), II, 95.
— (Rocco), II, 94.
Navarre (Pierre de), II, 305.
Negrini (Antonio Beffa), I, 221; II, 84, 87.
Negro (Girolamo), II, 119.
Nelli, II, 233.
Nerli (Jacopo de'), II, 264.
Nero (Bernardo del), II, 269.
Nerone (Diotisalvi), II, 226.
Nibby (Antonio), I, 89.
Niccoli Niccolò, II, 223.
Niccolini (Antonio), II, 336.
Niccolò Fiorentino, II, 246.
Niccolò del Proposso, II, 159.
Nicolas V (Lunegiane), I, 164; II, 223, 376.
Nifo (Agostino), II, 172, 173, 175, 176, 177, 183, 375.
Niger (Jérôme), II, 291.
Nobili (Roberto de'), I, 70.
Noé, I, 76.
Nogarola (Isotte), II, 94.
Norfolk (duc de), II, 303.
Northwick (lord), I, 77.
Noves (Laure de), I, 156, 157.
Nœvius, II, 40.
Numalio (Cristoforo), II, 318.

O

Ockeghem, II, 160.
Odd' Antonio, I, 211.
Oddi (Maddelena degli), II, 138.
— (Marc-Antonio), II, 150.
Œgidius de Viterbe, II, 22, 318, 322.
Olympe, II, 122.
Oppien, II, 223.
Orcagna (Andrea), I, 108, 142, 212; II, 143.
Ordelaffi (les), I, 263.
Origène, I, 65.
Orlandini (Pietro), I, 287.
Orléans (maison d'), I, 128.
Orley (Bernard van), II, 258.
Orphée, II, 144, 145.
Orsi (les), I, 362.
Orsini (les), I, 283, 321; II, 290, 342.
— (Alphonsine), II, 64, 212, 213, 274, 286.
— (cardinal), I, 266.
— (Clarice), II, 229, 236, 251, 254, 343, 344.
— (Felice), II, 191.
— (Franciotto), II, 318.
— (Gentile-Virginio), I, 281, 285.
— (Giangiordano), I, 281, 283, 324.
— (Giulio), I, 323.
— (Jacopo), II, 229.
— (Laura), I, 323, 324.
— (Rinaldo), II, 229.
— (Virgilio), II, 268.
Ottley (William), I, 14.
Ovide, I, 182; II, 96, 100, 177, 233.

P

Pacciolo (Luca), I, 7, 271.
Paganini, II, 146.
Palémon, I, 160.
Paléologues (les), II, 47.
Paleotti, II, 35.
Palestrina, II, 163.
Palingène, II, 112.
Palisse (la), II, 306.
Pallas, II, 295.
Pallavicini (Cristoforo), II, 327, 368.
— (Gaspardo), I, 19; II, 73.

Palmaroli, I, 69.
Palmezzani (Marco), I, 271.
Pamfili (Camillo), I, 76.
Pan, II, 123.
Pandolfo (Niccolò), II, 318.
Panvinus (Onuphre), II, 366.
Paolo (fra), II, 368, 381.
Paolo (Tenorista), II, 159.
Paolosa (Francesco), II, 364.
Paolucci (Carolina), II, 82.
— (Francesco-Merlini), II, 82.
Pâris Alfani (Domenico di), I, 10.
Pâris de Grassis, II, 48, 49.
Parrhasius, II, 23.
Pasini (Matteo), II, 119.
Pasiphaé, II, 24.
Passavant, I, 12, 27, 30, 74, 89, 95, 96, 101, 112, 174, 209, 225, 228, 252, 253, 254, 320, 344, 373; II, 84, 85, 92, 150, 167, 186, 209, 283, 336, 359.
Passerini, I, 145.
— (Giulio), II, 307.
— (Silvio), II, 318.
Paul (saint), I, 142, 313; II, 258, 283, 301, 333, 350, 379.
Paul II, I, 261, 265, 283; II, 228, 230.
Paul III (Alexandre Farnèse), I, 240, 248, 319, 320, son portrait, 321-328, 330, 334; II, 174, 190, 288, 292, 322, 363.
Paul IV (Caraffa), II, 190, 191, 193, 194, 356.
Paul Diacre, I, 102.
Pauli (cardinal), II, 317.
Paul Justinien, II, 255.
Pazzi (les), I, 263, 267.
— (Antonio), I, 96.
— (archevêque de Florence), II, 287.
— (Côme), II, 229.
— (Francesco), II, 341, 362.
— (Guglielmo), II, 227.
Pecorone (Giovanni di Firenze), II, 374.
Pedro Calderon Perotto, II, 22.
Penni (Francesco, *il Fattore*), I, 39, 53, 54, 86, 251; II, 259, 261, 282.
Peutinger (Conrad), II, 160.
Pereira (Bartolommeo-Ramos), II, 159.
Périclès, I, 65.
Perino di Gennari, I, 63.
Perse, II, 233.
Persico (Giambattista), I, 75, 89.
Persinius, II, 83.
Peruzzi (Balthazar), II, 42, 43.
Pescaire (Avalos, marquis de), I, 338.
Pétrarque, I, 138, son portrait, 154-159, 160, 161; II, 73, 96, 111, 115, 116, 378.
Petra Sancta (Silvestro), I, 102; II, 5.
Pétrone, II, 223.
Petrucci (cardinal), I, 363; II, 317.
— (Cesare), II, 230.
— (Ottaviano), II, 163.
— (Raffaelo), II, 318.
Phèdre, II, 24.
Phénarète, I, 139.
Philiberte de Savoie, II, 303.
Philippe (archiduc), II, 324.
Philippe le Beau, II, 271.
Philippe (l'infant don), II, 348.
Philippe II, roi d'Espagne, II, 194.
Philostrate, II, 144.
Pia (Emilia), I, 19; II, 76, 77, 105.
Pic de la Mirandole, II, 232, 255.
Piccinino (Niccolò), II, 55.
Piccolomini (Giovanni), II, 318.
Pie II (Æneas Silvius Piccolomini), I, 12, 261, 265; II, 249.
Pie III (Antonio Todeschini), I, 288, 363; II, 256, 259, 273.
Pie IV (Angelo Medici), II, 102, 195.
Pie V (Michel Ghislieri), II, 195, 219, 259.
Pie VI (Braschi), I, 317, 334.
Pie VII (Chiaramonti), II, 259.
Pieraccini (Francesco), I, 104.

Pierre (saint), I, 305, 313; II, 264, 301, 350, 379.
Pierre-Martyr (saint), I, 170.
Pierre de Cortone, I, 40.
Pierre-Paul, II, 6.
Pietro della Francesca, I, 163, 164, 213, 214, 258, 271; II, 223.
Pietro da Milano, I, 270.
Pietro do monte Varchi, I, 9.
Pietro Navarro, I, 338.
Pignatelli (Camillo), II, 191.
Pindare, II, 95, 223, 371.
Pini (Carlo), II, 242, 248.
Pintelli (Baccio), I, 7; II, 235.
Pio (Lodovico), II, 73.
Piot (Eugène), I, 295, 316, 318; II, 298.
Pippi (Grisalda), I, 351.
— (Jules-Romain), I, 53, 54, 69, 164, 226, 228, 254, 341, 346, 347, son portrait, 349-351, 367; II, 79, 81, 86, 183, 188.
— (Raphaël), I, 351.
— (Virginia), I, 351.
Pirkheimer (Bilibald), I, 346.
Pitigliano (comtes de), II, 290.
— (Nicolas), II, 22.
Pitti (Luca), II, 226.
Pizzichi (Felippo), I, 89.
Platina (Bartolommeo), I, 258, 259, 260, 261, 275, 276, 335.
Platon, I, 137, 139, 142, 164, 165, 188; II, 73, 123, 176, 223, 234, 374.
Plaute, II, 20, 40, 42, 43, 208, 223.
Plessis (Du), II, 329, 368.
Pletho (Gemistus), II, 222.
Pline l'Ancien, II, 165.
Pline le Jeune, II, 223.
Plutarque, I, 102; II, 234.
Poggibonzi (Angiolo), I, 185.
Poggio, II, 234.
Polani (Lucrezia), II, 95.
Politien (Ange), II, 111, 229, 232, 233, 234, 254, 274, 341, 377.
Pollajuolo (Antonio del), I, 270, 273, II, 22, 235, 246, 247, 341.
Polybe, I, 102.
Pomedelli (Domizio), II, 114.
Pompée, II, 277.
Pomponace (Pierre), II, 95, 173, 375.
Pomponius Lætus, I, 261, 322; II, 20.
Pontanus (Jean), I, 183, 185, 344; II, 86, 374.
Pontio (Bartolommeo), II, 233.
Pontius (Paul), I, 254.
Pontormo (Jacopo), I, 46; II, 357.
Porbus, II, 197.
Porcari, I, 63; II, 20, 21.
Portinari (Béatrix), II, 182.
Prie (Aymar de), II, 305.
Primatice (Francesco), I, 161.
Prioris, II, 162.
Priuli (Lorenzo), II, 98.
Properce, II, 71, 72, 177, 233.
Psyché, I, 52.
Ptolémée, II, 160.
Pucci (Giannozzo), I, 323; II, 269.
— (Lorenzo), I, 323, 324; II, 224, 281, 299, 300.
Puccini (Tommaso), I, 74, 89; II, 17.
Pulci (Bernardo), II, 233.
— (Luigi), II, 232, 341.
Pungileoni, I, 12, 200, 210, 253, 301.
Pupillo (il), I, 220.
Pylade, II, 40, 41.
Pythagore, I, 237.

Q

Quaglio (Lorenzo), I, 96.
Quatremère de Quincy, I, 20, 21, 33, 34, 60, 61, 78, 89, 104, 116, 164, 210; II, 17, 117.
Querculus (Edmundo), I, 263.
Querno (Camillus), II, 166, 168, 169.
Quintilien, II, 96, 223, 233.

R

Radegonde (sainte), II, 125.
Raffaellino del Colle, II, 86.
Raffaello di Leonardo, I, 262.
Ragimbert, I, 264.
Raibolini (Francesco, *il Francia*), I, 6, 8, 11, 18, 47, 308, 313, 345, 346.
Raimondi (André), I, 344.
— (Marc-Antoine), I, 3, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 88, 209, 341, son portrait, 342-349, 350, 352, 355, 367.
Rangone (Bianca), II, 278.
— (Ercole), II, 318.
Rangoni (Gherardo), I, 235.
Ranke, I, 267, 268.
Raoul, II, 129.
Ravana, II, 124.
Raymond de Cordoue, I, 338, 356.
Razzi (Antonio, *il Sodoma*), I, 164.
Razzi, II, 220.
Reghellini, I, 254.
Rehberg, II, 17, 65.
Reiset (Frédéric), II, 341.
Rembrandt, II, 83.
Renan (Ernest), II, 332.
Renée de France, II, 162.
Reuchlin, II, 22.
Reumond (Alfred de), I, 70; II, 341.
Reynolds (Josuah), I, 77, 78.
Riario (les), II, 331.
— (Gérôme), I, 233, 259, 262, 267, 282, 362, 363; II, 230, 359.
— (Paul), I, 262.
— (Pierre), II, 230, 259, 260, 261, 262, 362.
— (Raphaël), I, 259, 262; son portrait, 360-364; II, 24, 317.
— (Violante), I, 262, 362, 363.
Riario Sforza (les), I, 263.
Ricci, I, 220.
Riccio de Florence, I, 96.
Riccoboni, II, 41.
Richard (duc d'York), II, 224.
Richardson, I, 89, 186.
Richelieu, I, 227, 293.
Ridolfi (Giambattista), II, 285, 286.
— (Giovanni), II, 359.
— (Niccolò), II, 318, 359.
— (Pietro), II, 359, 360.
Riedesel (baron de), II, 17.
Robbia (les della), I, 168.
Robert (comte d'Artois), II, 156.
Roche Posai (La), II, 50.
Rochefoucauld (La), II, 77.
Rodolphe II (empereur), I, 70, 304.
Romulus, II, 308.
Rore (Cyprien de), II, 163.
Roscoe (William), I, 303; II, 20, 256, 302, 329, 336, 359, 365.
Rosini (Giovanni), I, 104, 116, 142.
Rosselli (Cosimo), I, 273; II, 235.
Rossi (Giuseppe), I, 104, 116.
Rossi (Lionello de'), II, 227, 359.
— (Lodovico de'), II, 318, 333, 336, 338, son portrait, 358-360.
Rossi (Marco), I, 373.
Rossi (Michel-Angelo), II, 153.
Rossi (Ottav.), II, 169.
Rossino, II, 357.
Rosso de' Rossi, II, 308.
Rovere (Aimone della), I, 263.
— (Beatrice della), I, 233.
— (Clemente della), I, 259, 260, 281, 282.
— (Costanza della) I, 233.
— (François-Marie della), I, 138, 186, 206, 207, 208, 209, son portrait, 229-256, 265, 281, 338; II, 46, 59, 64, 78, 88, 152, 290, 293, 311, 316, 331, 353.
— (Frédéric della), I, 233, 240.
— (Frédéric-Ubalde della), I, 240.
— (Giovanni della), I, 259.
— (Giulia della), I, 240.
— (Giulio della), I, 240.
— (Guidobalde II, duc d'Urbin), I, 240.

Rovere (Hippolyte della), I, 240.
— (Isabelle della), I, 240.
— (Jean della), I, 207, 208, 212, 230, 233.
— (Jeanne della), I, 19, 230, 233.
— (Jérôme della), I, 233.
— (Leonardo della), I, 263.
— (Livia della), I, 240.
— (Luchina della), I, 262.
— (Lucrezia Gaza della), I, 324.
— (Maria della), I, 262.
— (Marie-Jeanne della), I, 233.
— (Niccolò della), I, 324.
— (Niccolò Franciotti), I, 365.
— (Raffaelo della), I, 273.
— (Vittoria della), I, 240.
Rubens, II, 83.
Rubieri (Ermolao), I, 169.
Ruccellai (Bernardo), II, 227.
— (Giovanni), II, 233, 373.
Rue (Pierre de la), II, 162, 163.
Rugger, II, 131.
Rumohr, I, 12, 28, 78, 373; II, 17.
Ruscelli, II, 172, 195, 196, 291.

S

Sabellius, I, 142.
Sacchi (les), I, 260.
Sacchetti (Francesco), II, 374.
Sabattini (André), I, 185.
Sabellicus, II, 95, 96, 97.
Sadolet (Jacques), II. 22, 23, 35, 45, 64, 100, 322, 372, 377.
Salimbene (les), I, 321.
— (Pontafilea), I, 322.
Salinas (Francesco), II, 159.
Salo (Gaspard de), II, 130, 133, 139.
Salutati (Benedetto), II, 229.
— (Coluccio), II, 234.
Salvago (Gerolamo), II, 82.
Salviati (archevêque), II, 230.
— (Filippo), I, 169.
— (Giacomo), II, 359.
— (Giovanni), II, 318, 359.
Salviati (Jacopo), II, 237, 255.
Sandrart, I, 372; II, 83.
Sandro (Jacopo di), II, 307, 308.
San Gallo (Antonio da), I, 18, 178, 351; II, 22, 308, 310, 341.
— (Aristotile), I, 18, 100; II, 308.
— (Giuliano), I, 284, 312, II, 235.
Sannazaro (Jacopo), I, 138, son portrait, 182-186; II, 112, 372.
Sansecondo (Giacomo), II, 152.
Sansoni, I, 168.
Sansoni (Antonio), I, 262.
— (Raphaël), I, 362.
Sansovino (Andrea), I, 18; II, 310.
— (Jacopo), II, 308, 309, 310.
Santacroce, I, 185.
Santa Fiora, I, 70.
Santi (don Bartolommeo), I, 8.
— (Giovanni), I, 4, 5, 7, 8, 25, 26, 118, 200, 210, 213, 217, 373.
— (Raphaël). Cet ouvrage étant consacré à Raphaël, le nom de Raphaël s'y rencontre pour ainsi dire à toutes les pages.
Santori (Fabio), I, 364.
Sapino, II, 130.
Sapho, I, 154; II, 145.
Saracini (Alessandro), I, 265.
— (Cristoforo), I, 229.
Sarte (André del), II, 308, 309, 333, 334, 335, 357.
Sascorbaro, I, 233.
Savoie (Louise de), II, 205.
— (Philiberte de), II, 205, 209.
Savonarole (Jérôme(, I, 99, 138, son portrait, 166-172, 337, 378; II, 5, 20, 235, 269, 356, 377.
Scala (Alessandra), II, 234.
— (Bartolom.), II, 234, 242, 254.
Scaliger (Joseph-Juste), II, 71.
— (Jules-César), II, 71, 100.
Scanelli, I, 89, 253.
Scarpa (Michele), II, 117, 118.
Schrœckh, I, 266.

Sébastien del Piombo, I, 46, 74, 75, 77, 174, 198, 203; II, 13, 357, 387.
Segna (Antonio), I, 356; II, 284.
Segni (Uzolino de'), II, 292.
Selvaggia di Giuliano, I, 262.
Senèque, I, 102; II, 24, 41, 73.
Serafino d'Aquila, II, 112, 232.
Serassi, II, 78.
Servius, II, 234.
Seuter (Jo. Gottofr.), II, 85.
Severino (San), II, 276, 277.
Sforza (les), I, 263; II, 327.
— (Ascanio), I, 285; II, 254.
— (Battista), I, 214, 217; II, 189.
— (Catherine), I, 263, 362, 363.
— (François-Marie), I, 279; II, 55, 326, 327.
— (Hippolyte), II, 228.
— (Jean-Galéas), I, 263; II, 159, 161, 252, 262.
— (Louis), II, 57, 225, 262, 264, 268, 269, 272.
— (Maximilien), II, 306, 326.
Sganarelle, II, 367.
Shiner (Mathieu), II, 306.
Shrewsbury (comte de), I, 373.
Sigelard (Pierre), II, 126.
Sigismond (Empereur), II, 53, 54.
Signorelli (Luca), I, 9, 162, 163, 164, 273; II, 143, 235.
Sigonio, II, 52.
Silène, I, 140.
Silius Italicus, II, 223.
Silvestre (pape, saint), I, 350.
Silvestri, I, 219.
Silvestri (Guido), II, 373.
Simon (duc de Saint-), II, 75.
Simon de Troyes, II, 100.
Simonetta, II, 341.
Sion (cardinal de), II, 371.
Sirman (Mme), II, 154.
Sixte IV (Francesco della Rovere), I, 9, 164, 201, 211, 212, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 275, 276, 277, 282, 283, 287, 296, 335, 362, 363, 364, 372; II, 162, 230, 231, 252, 253, 331, 343.
Sixte-Quint (Felix-Peretti), I, 27, 40; II, 205, 356.
Socrate, I, 137, son portrait, 139-140; II, 375.
Soderini (cardinal de Volterre), II, 317, 345.
— (Niccolò), II, 226, 227.
— (Pierre), I, 99, 300, 301, 356; II, 273, 281, 284, 310, 345.
— (Tommaso), II, 224.
Soliman, I, 318; II, 48.
Somis (Giambattista), II, 154.
— (Maria-Cristina), II, 154.
Sophocle, II, 8, 371.
Sophronisque, I, 139.
Sora (duchesse de), I, 19.
— (Hugo, duc de), I, 70.
Sorbière, II, 195.
Sozzini (Bartolommeo), II, 254.
Spaccioli (Marino), I, 7.
Spagna (lo), I, 9.
Spagna (orfèvre du Vatican), I, 318.
Sperandio, I, 279, 280; II, 257.
Spello (Antonio da), II, 329.
Sperone Speroni, II, 77.
Spinola, I, 286.
Squarcialupo (Antonio), II, 161.
Stace, II, 223, 233.
Stampa (Gaspara), II, 374.
Steno (Michele, doge), II, 94.
Strabon, II, 223.
Strada, II, 329.
Stradivarius (Ant.), II, 130, 131, 137.
Strozzi (les), II, 112.
— (Alexandre), I, 108.
— (Americo), I, 108.
— (Antonio), I, 108.
— (Bernardo, *il Capucino*), I, 107.
— (Carlo), I, 108, 110.
— (Ercole), I, 107; II, 113.
— (Francesca), II, 80.
— (Giovanni), I, 110, 111, 115, 118.

Strozzi (Lamberto), I, 110.
— (Leone), I, 108.
— (Lodovico), I, 108; II, 80.
— Lorenzo), I, 108.
— (Luigi-Maria), I, 108.
— (Maddalena), I, 27, 93, 96, 100, 101, 103, son portrait, 105-117, 118, 120, 123; II, 384, 386.
— (Marcello), I, 109, 110, 111.
— (Nonina), I, 108.
— (Onofrio), I, 108.
— (Palla), I, 107.
— (Philippe), I, 106, 107, 108, 109; II, 65, 274.
— (Pierre), I, 108; II, 65.
— (Roberto), I, 292.
— (Strozza), I, 109.
— (Titus-Vespasianus), I, 107, 108.
— (Tommaso), II, 56, 80.
— (Ubertino), I, 106, 108.
— (Zaccaria), I, 109.
Suard, II, 169.
Succi (Domenico), I, 258.
Succino (Tommaso), I, 77.
Suétone, II, 233.

T

Tacite, II, 329, 371.
Taddeo Taddei, I, 18, 100, 128.
Talbot (Gilbert), II, 58.
Talétas, II, 122.
Tanagli (médailleur à la tenaille), II, 245.
Tanini (Antonio de'), II, 233.
Tarina, II, 131.
Tarisio, II, 131.
Tarlati (les), II, 33.
Tartini (Josefo), II, 134, 154.
Tasso (Giuliano del), II, 308.
Tasso (Torquato), I, 72; II, 58.
Tebaldeo (Antonio), I, 138, 159, 216; II, 3, 45, son portrait, 110-120, 164, 165, 373, 382, 388.
— (Jacopo), II, 111.
Tedice degli Albizi, I, 110.
Temanza (Tomaso), II, 309.
Térence, I, 159; II, 20, 40, 42, 43, 96, 378.
Terpsichore, II, 144.
Terracina (Laura), II, 374.
Teseo (Ambrogio), II, 371.
Tevo (Zaccaria), II, 145.
Thausing, I, 84, 305.
Théocrite, II, 371.
Theodora (di Giov. Manicolo), I, 273.
Théodoric, II, 40.
Théophrastè, II, 375.
Thésée, I, 160.
Theseo Ambrosio, I, 316, 318.
Thomas d'Aquin (saint), I, 138, son portrait, 141-143, 149; II, 41.
Thomœus (Léonie), II, 375.
Tiberio d'Assise, I, 99.
Tibulle, II, 96, 373.
Timbal (Charles), I, 30.
Timothée de Milet, II, 123.
Tinctor (Jean), II, 160.
Tiraboschi, I, 102; II, 30, 34, 42, 49, 165, 167, 169.
Tirani (Pietro), I, 5.
Tircis, II, 58, 67, 69.
Tite-Live, II, 329, 375.
Titi, II, 329.
Titien, I, 109, 161, 166, 228, 242, 243, 244, 245; II, 8, 13, 92, 184, 327, 328, 338, 370, 372, 389.
Titus, I, 341.
Tolède (Éléonore de), II, 161.
Tolomei (Filippa), I, 110.
Torelli (Guido), II, 55, 64.
— (Ippolita), II, 64, 65, 69, 70.
Torelli (Josefo), II, 153.
Tornabuoni (Dianora), II, 224.
— (Lorenzo), II, 269.
— (Lucrezia), II, 224, 227, 251.
Torre (Francesco della), II, 53.
— (Guido della), II, 53.
— (Napo della), II, 53.
— (Pagano della), II, 53.

Torrentino (Lorenzo), I, 219.
Torrentinum (Laurentinum), II, 70.
Toscano, II, 120.
Toscanus (Jo. Matt.), II, 96.
Tour d'Auvergne (Jean de la), II, 214.
— (Madeleine), II, 64, 323, 352.
Tourte (le père), II, 134.
— (François, le jeune), II, 134, 135, 136, 137.
Traini (Francesco), I, 142.
Trautmann, I, 96.
Traversari (Ambrogio), II, 222.
Trissino, II, 233, 373.
Trivulzio (Giangiacomo), II, 22.
— (Teodoro), II, 280, 296, 314.
Troche (Francesco), II, 22.
Tullia d'Arragona, II, 374.
Turchi (Ercole), II, 66.
Turini (Balthazar), II, 302, 338.

U

Uberti (Baccio), I, 9.
— (Francesco), I, 9.
Ughel, II, 50, 360.
Uragua (Pedro d'), II, 159.
Usimbaldo, II, 279.
Usselen (Van), II, 83.

V

Valenti (Lodovico), II, 85.
Valentini (Josefo), II, 154.
Valeriano (Joan-Pier), II, 144.
Valerianus, I, 303; II, 23, 372.
Valerinus, II, 245.
Valle (Andrea della), II, 318.
Valori, II, 229.
Valori (Niccolò), II, 287.
Van Dyck (Antoine), I, 254.
Vanloo (Carlo), II, 154.
Vannozza, II, 21.
Vannuccio Biringuccio, I, 318.
Vannucci (Pietro-Pérugin), I, 7, 8, 9, 16, 17, 30, 31, 33, 132, 138, 164, 178, son portrait, 179-182, 194, 195, 249, 273; II, 21, 298, 386.
Vannutelli, I, 79.
Varani (les), I, 247.
Varano (Cesare), I, 233.
— (Giulia), I, 240.
— (Jean-Marie), I, 240.
Varillas, II, 289.
Vasari (Giorgio), I, 23, 31, 50, 51, 54, 56, 59, 60, 61, 62, 64, 68, 72, 73, 74, 79, 89, 99, 136, 145, 157, 164, 166, 168, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 187, 198, 224, 225, 242, 243, 259, 260, 293, 302, 304, 309, 313, 319, 320, 334, 343, 346, 347, 349, 350, 372, 375; II, 8, 9, 11, 12, 14, 17, 22, 29, 31, 43, 50, 67, 85, 86, 115, 170, 183, 185, 206, 211, 215, 241, 242, 244, 247, 250, 299, 301, 310, 333, 334, 335, 336, 337, 341, 349, 351, 357, 358.
Vasi, I, 89.
Vasto (marquis del), II, 81, 106, 189.
— (Niccolò del), I, 344.
Vénafre (Hippolyte), II, 175.
Vénus, II, 381.
Venuti, I, 295.
Venuti (Ridolfo), I, 89.
Venturini (Bastiano), I, 209.
Veracini (Antonio), II, 152.
— (Francesco-Maria), II, 152.
Verbonnat, II, 162.
Vercelli, II, 318.
Verini, II, 219.
Verini (Ugolino), II, 229.
Verino (Benedetta), I, 347.
— (Giorgio), I, 348.
Vernazza, II, 78.
Vernet (Horace), I, 21.
Verrocchio, II, 235, 238.
Vida, II, 353, 372.
Vidal (Antoine), II, 145, 152.
Victorel, II, 50.
Viel (Pierre), II, 379.
Vigenères (Blaise de), II, 144.

Villari (Pasquale), I, 168.
Villaume, II, 129.
Villeneuve (marquise de), I, 103.
Villot (Frédéric), I, 196; II, 186.
Vincent de Beauvais, II, 127.
Vincenzo d'Imola, II, 159.
Vinci (Léonard de), I, 8, 126, 127, 273, 283, 293; II, 197, 209, 215, 388, 389.
Vinovo (comte de), I, 263.
Vio (Tommaso de), II, 318.
Viotti, II, 131.
Virgile, I, 34, 150, 151, 188; II, 71, 73, 96, 121, 158, 167, 234, 275, 389.
Virgilio (Marcel-Adrien), II, 311.
Visconti (les), II, 52.
— (Catherina), II, 359.
— (Claire), II, 174.
— (Commandeur), I, 79.
— (Galéas-Marie), II, 359.
— (Gasparo), II, 153.
— (Giammaria), II, 54.
— (Giangaleazzo), I, 110; II, 53.
— (Ottone), II, 53.
— (Philippe-Marie), II, 55.
Vitali (Tommaso), II, 153.
Vitelli (les), II, 264, 342.
— (Niccolò), I, 275.
— (Paolo), II, 204, 270.
— (Pierre), II, 269.
Viti, I, 6, 7, 8, 346; II, 388.
Vitruve, I, 9, 178.
Vittellesco (Giovanni), I, 164.
Vittoria (Tomaso de la), II, 159.
Vivaldi (Antonio), II, 134, 153.
Volpi (Giov.-Ant.), II, 102.
Voltaire, II, 144.

W

Waagen, I, 103.
Warham (Guillaume), II, 369.
Wicar, I, 14; II, 17, 138, 141.
Wilhem (Johann), I, 133.
Willaert (Adrien), II, 163.
Winckelmann, II, 17.
Wirdung (Sébastien), II, 163.
Wolkmann, I, 216.
Woodburn (Samuel), I, 82; II, 262.
Wœriot, II, 129.

X

Xénophon, I, 102; II, 223, 234.
Ximénès (François), II, 372.

Z

Zanetti (Bartolommeo), II, 107.
Zanetto (Peregrino), II, 129.
Zatti (Rinaldo), II, 279.
Zeno (Apostolo), II, 42.
Zeuxis, II, 177.
Zerlino, II, 163.
Zöllner (Lorin), I, 16.
Zoppo (Rocco), I, 9.
Zoroastre, I, 31.
Zuccheri (Federico), I, 27.
Zurita, I, 299.

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME SECOND

PORTRAITS EXÉCUTÉS PAR RAPHAEL

SOUS LE PONTIFICAT DE LÉON X

PORTRAIT DE BINDO ALTOVITI 5

I. Bindo Altoviti et les Altoviti 5
II. Description du portrait de Bindo Altoviti 7
III. Authenticité du personnage de Bindo Altoviti dans le portrait de Raphaël. Médaille de Bindo Altoviti. Son buste en bronze par Benvenuto Cellini 10

PORTRAIT DE THOMAS INGHIRAMI 19

I. Thomas Inghirami 19
II. Description du portrait de Thomas Inghirami 25

PORTRAIT DU CARDINAL BIBBIENA 31

I. Bernardo Donizio da Bibbiena 33
II. Description du portrait du cardinal Bibbiena 35
III. La Calandra 39
IV. Rôle politique du cardinal Bibbiena 45

PORTRAITS DE BALTHAZAR CASTIGLIONE 51

I. Balthazar Castiglione et les Castiglione 52
II. Description du portrait de Balthazar Castiglione . . 60
III. Balthazar Castiglione dans le tableau de Lorenzo Costa représentant Isabelle d'Este couronnée par l'Amour 66
IV. Le livre de l'homme de cour. 72
V. Balthazar Castiglione de 1520 à 1529 78
VI. Ce qui advint du portrait de Balthazar Castiglione par Raphaël. Autres portraits de Balthazar Castiglione. Ses médailles. 82

PORTRAITS D'ANDREA NAVAGERO ET D'AGOSTINO BEAZZANO . 90

I. Portrait d'Andrea Navagero 92
II. Portrait d'Agostino Beazzano. 103

PORTRAIT D'ANTONIO TEBALDEO 110

PORTRAIT DU JOUEUR DE VIOLON. 121

I. Le violon et l'archet 122
II. Les joueurs de violon de Raphaël dans le *Couronnement de la Vierge* et dans le *Parnasse*. 138
III. Description du portrait du *Joueur de violon* par Raphaël 147
IV. Quel est le poète-musicien représenté dans le *Joueur de violon* de Raphaël? 151

PORTRAIT DE JEANNE D'ARAGON. 170

I. Jeanne d'Aragon d'après ses apologistes. 171
II. Description du portrait de Jeanne d'Aragon 179
III. Dans quelle condition le portrait de Jeanne d'Aragon a-t-il été exécuté? 183
IV. Rôle politique de Jeanne d'Aragon 188

PORTRAITS DE LÉON X

ET DE QUELQUES PERSONNAGES APPARTENANT A LA FAMILLE DES MÉDICIS

PORTRAIT DE JULIEN DE MÉDICIS, DUC DE NEMOURS 203

PORTRAIT DE LAURENT DE MÉDICIS, DUC D'URBIN 210

PORTRAITS DE LÉON X. 217

I. Les Médicis du xve siècle. Leur blason, leurs monuments, leurs portraits. 218

II. Le cardinal Jean de Médicis. Principaux traits de son histoire rappelés dans les soubassements des tapisseries du Vatican. Son portrait dans la *Chambre de la Signature* 251

Jean de Médicis arrive à Florence en qualité de légat pontifical 260

Le cardinal de Médicis s'échappe de Florence sous l'habit d'un franciscain 265

Le palais des Médicis est livré au pillage. 265

Jean de Médicis est fait prisonnier à la bataille de Ravenne et se rend à Louis de Gonzague. . . . 277

Le cardinal de Médicis, prisonnier des Français, parvient à s'échapper 279

Le gonfalonier Soderini harangue les Florentins. . . 281

Sac de Prato 282

Les Médicis rentrent à Florence 284

Le cardinal de Médicis arrive à Rome pour entrer au conclave. 287

Jean de Médicis, élu pape sous le nom de Léon X, reçoit l'hommage des cardinaux 288

Portrait du cardinal Jean de Médicis dans la *Chambre de la Signature* 292

III. Portraits de Léon X dans les *Chambres d'Héliodore* et *de Charlemagne*. Les médailles et les monnaies de Léon X 294

Léon X dans la fresque d'*Attila* 296
Léon X dans l'*Incendie du Bourg*. 303
Léon X dans la *Justification de Léon III* 313
Léon X dans la *Défaite des Sarrasins* 314
Léon X dans le *Couronnement de Charlemagne* . . 320
IV. Léon X entre le cardinal de Médicis et le cardinal de' Rossi 333
Portrait du cardinal de Médicis 339
Portrait du cardinal de' Rossi 358
Portrait de Léon X. 360

TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS PROPRES CITÉS DANS CET OUVRAGE. 391

FIN DE LA TABLE DU TOME SECOND

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue St-Benoît. — [1665]

RETURN TO the circulation desk of any
University of California Library
or to the
NORTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
Bldg. 400, Richmond Field Station
University of California
Richmond, CA 94804-4698

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS

- 2-month loans may be renewed by calling (510) 642-6753
- 1-year loans may be recharged by bringing books to NRLF
- Renewals and recharges may be made 4 days prior to due date.

DUE AS STAMPED BELOW

JUN 2 1 2001

OCT 1 1 2002

12,000 (11/95)

U.C. BERKELEY LIBRARIES

C038235976